ATTI DELL'ATENEO
DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI DI BERGAMO

VOLUME LXXVIII

Anno Accademico 2014-2015

373° dalla fondazione

A cura di
Maria Mencaroni Zoppetti

OFFICINA DELL'ATENEO, 2015

INDICE

COMUNICAZIONI

INCONTRI CON I GIOVANI

PERSONAGGI E TESTIMONI

COMUNICAZIONI SCRITTE

VITA DELL'ATENEO

ORGANICO DEGLI ACCADEMICI

MARIA MENCARONI ZOPPETTI

PREMESSA

Il 78°volume della collana degli Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo accoglie relazioni e contributi che i Soci Accademici e diversi studiosi hanno prodotto durante l'anno 2014-2015.

Vogliamo segnalare che, nell'anno accademico appena trascorso, l'Ateneo è stato impegnato nella realizzazione di un complesso progetto di ricerca e di divulgazione di materiali, documenti, immagini riguardanti la prima guerra mondiale. Il risultato dell'iniziativa è già stato pubblicato in due volumi, nella collana Studi dell'Ateneo, con il titolo "*Sembrava tutto grigioverde. Bergamo e il suo territorio negli anni della Grande Guerra*". Al succitato prodotto editoriale si aggiungono pertanto gli Atti che rendono conto degli ulteriori impegni assunti dall'Ateneo nel 2015.

Come ogni volume della collana, anche questo ha al suo interno più filoni di ricerca e tratta diversi ambiti di interesse. Su tutti va valorizzata la celebrazione dantesca, nella ricorrenza dei 750 anni dalla nascita dell'Alighieri. Negli anni trascorsi l'Ateneo aveva ricordato e dato alle stampe studi su Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, rimaneva l'impegno di costruire un percorso d'attenzione nei confronti della Terza Corona della nostra letteratura. Una straordinaria occasione è stata fornita dalla possibilità di studiare ed esporre, in una mostra dedicata, l'Inferno dantesco nella versione disegnata ed interpretata da Rino Ferrari, un pittore illustratore più conosciuto nei paesi d'oltralpe che in Italia. Alla mostra è stato collegato un catalogo illustrato edito dal Credito Bergamasco, sponsor dell'iniziativa. Una ricca giornata di studi originali, dal titolo: *"Parliamo di Dante. Oggi*", e una serie di incontri di approfondimento si sono poi aggiunti nel formulare un percorso assai articolato ed inedito, con lo scopo di confermare la modernità del grande intellettuale fiorentino.

I tradizionali "Incontri con i giovani", nati dalla volontà di rendere pubblici e fruibili studi, ricerche, iniziative prodotte da giovani professionisti e studiosi, hanno evidenziato esperienze sia nel campo della letteratura che dell'analisi dei problemi urbanistici e territoriali, analisi condotta con una visione di recupero e reinterpretazione per il futuro della città.

Sono poi stati ricordati, nella sezione “Personaggi e testimoni”, i Soci Accademici che sono recentemente mancati. Da sempre, infatti, l’Ateneo persegue lo scopo di costruire e depositare, nella memoria degli Atti, elementi biobibliografici che potranno in futuro essere utilizzati nella ricerca e nella ricomposizione della storia di personaggi illustri.

Alcune comunicazioni, nate dagli interessi scientifici di diversi studiosi, chiudono in miscellanea il volume, arricchendolo nella varietà delle proposte.

Maria Mencaroni Zoppetti
Presidente

MARIA MENCARONI ZOPPETTI

LE FACCENDE UMANE SI TROVANO, PER UNANIME CONSENSO, IN UNO STATO RIPROREVOLE

7 novembre 2014, inaugurazione 373° anno accademico

Questa peraltro non è una novità

C.M. Cipolla

Apriamo oggi, insieme, il 373° anno accademico dell'Ateneo di Scienze Lettere Arti di Bergamo, antica accademia, che accanto alle istituzioni della città e della provincia connota e integra la dimensione culturale della società bergamasca costituendo una vera risorsa per la nostra comunità.

Ci onora la presenza dei Soci Accademici, dei moltissimi amici, delle Autorità. Ringrazio vivamente l'ass. Loredana Poli, che incontriamo per la prima volta, i cui compiti riguardano direttamente gli ambiti di conoscenza che da sempre sono al centro dell'impegno del nostro Ateneo; grazie a don Fabrizio Rigamonti, Delegato alla cultura della Curia vescovile; e grazie al Magnifico Rettore Stefano Paleari che anche quest'anno con la Sua presenza testimonia l'attenzione che l'Università di Bergamo rivolge al nostro lavoro.

Ogni volta che si inizia un percorso si guarda indietro, cercando di capire che strade si siano percorse e soprattutto se siano state raggiunte le mete che ci si era prefissi.

Per ciò che mi compete posso esprimere solo soddisfazione: quello che l'Ateneo ha progettato negli anni ha avuto un suo sviluppo, si sono concretizzati dei risultati, si sono aperte nuove prospettive. Non c'è bisogno di chiarire che parliamo di cultura e di tutti i compiti che la cultura assomma.

Siamo in controtendenza, rispetto ad altri settori produttivi. Forse la ragione prevalente è data dal fatto che abbiamo imparato a lavorare assieme, che i personalismi e i solipsismi sono relegati in un cono d'ombra, che continuiamo ad avere fiducia e ad inseguire un sogno: essere utili a tutti coloro che non vogliono perdere la ricchezza della cultura

Ogni volta che, da ormai nove anni, mi trovo nell'occorrenza di assolvere al compito di aprire un nuovo anno accademico, so di dover presentare un bilancio non tanto economico quanto etico del lavoro che i Signori Soci Accademici quotidianamente svolgono in favore della nostra istituzione e della cultura in generale e, soprattutto, so di dover mettere in evidenza le relazioni che l'Ateneo attraverso quel lavoro ha intessuto con la comunità tutta.

Potrei limitarmi a ricordare alcuni dei temi sviluppati negli ultimi anni ("L'aiuola che ci fa tanto feroci", citazione dantesca per significare la riflessione organizzata intorno al tema della globalizzazione e della sostenibilità; "Cultura attraente e attrazioni culturali", per denunciare l'uso improprio della cultura; "Cultura figlia e insieme madre dell'economia", affermazione destinata a sostenere l'ineludibilità delle basi culturali anche nelle scelte economiche; "Il paradosso della speranza", per segnalare il disagio di coloro che operano in campo culturale; "Laboriosa abundantia, copiosa egestas", per segnalare come il consumismo denunci non tanto la ricchezza, quanto la scarsità di obiettivi etici; "Ora la società è tramutata, ora gli studiosi se vogliono fare cose grandi e belle devono discendere nelle viscere della società", per richiamare Gabriele Rosa e la missione di coloro che fanno parte del consorzio culturale; "Della rappresentazione", per riflettere sulla vacuità di immagini pubblicitarie prive di significato; "Iacentes excitat", per richiamare, con il motto dell'Ateneo, l'origine e lo scopo della nostra istituzione).

Solo da questi titoli si può constatare come il ventaglio dei problemi trattati evidenzi, da un lato, la necessità di ribadire il ruolo della nostra accademia, in un'epoca come quella in cui stiamo vivendo, e dall'altro consenta di verificare un insieme di interessi strategici che abbiamo individuato e messo a disposizione di tutti per recuperare temi antichi e affrontare problemi attuali.

In tutti questi anni non ci siamo persi di coraggio e ad ogni apertura d'anno accademico la constatazione delle difficoltà diventava ulteriore motivo per resistere.

Se questo è il bilancio di ciò che è stato, cosa ci aspetta adesso?

M'è capitato (capita a tutti di imbattersi fortunosamente in un incontro non calcolato, non previsto) di trovarmi letteralmente tra i piedi un libello, piccolo solo nelle sue dimensioni, caduto a terra grazie all'intervento delle quattro gatte che periodicamente e ripetutamente percorrono gli scaffali della mia libreria. L'ho preso in mano e si è aperto su questa frase

Le faccende umane si trovano, per unanime consenso, in uno stato deplorevole. Ecco il tema di quest'anno, mi sono detta, con un bel peso sul cuore, perché di fronte a simili affermazioni c'è poco da aggiungere.

Ma la frase è seguita da:

Questa peraltro non è una novità. Per quanto indietro si riesca a guardare, esse sono sempre state in uno stato deplorevole.

Tiriamo tutti un sospiro di sollievo, non siamo speciali o specialmente sfortunati, anche se ci sembra che la crisi che ci attanaglia e ci sottopone a durissime prove si palesi per la prima volta nella storia dell'umanità, e proprio quando stiamo transitando noi. Ma no, è sempre stato così…ci scrive Carlo M. Cipolla. Sta in una mano il libretto, con la sua bella carta gradevole al tatto, il carattere a stampa pieno di grazie, la copertina resa elegante da una minuscola illustrazione tratta da H. Bosch.

15.000 lire il costo!

Con questo libretto in mano facciamo un balzo indietro nel tempo, di 26 anni. Nel 1988 usciva coi tipi de Il Mulino "Allegro ma non troppo" di Carlo Cipolla. I due saggi che lo compongono circolavano clandestini, in lingua inglese, spesso in forma manoscritta, da molti più anni. Giunto in libreria è diventato e rimane un best seller della letteratura seria in veste leggera, eccezionale esempio dell'arguzia di un accademico che ha saputo trasformare in concetti accessibili, domestici, le più rare elucubrazioni tecnico economiche. Arguzia sottolineata dalla scelta del titolo, derivato dalla produzione musicale, riconosciuto in tutto il mondo senza alcuna necessità di traduzione. Sappiamo però che alcuni reputati economisti prendono le distanze non solo da questo libro, ma (speriamo non a causa di questo) anche da tutta la produzione scientifica di Cipolla.

Lasciando da parte le pur rispettabili diatribe degli studiosi, piacevole è stato riprenderlo in mano, rileggerlo di volata, sorridere delle affermazioni e delle disquisizioni, riflettere sui benefici risvolti dell'umorismo o sulle acide increspature dell'ironia che il saggista dice di rifuggire.

Le vicende di una lunga storia che dalla caduta dell'impero romano conduce al Rinascimento si aprono infatti al sorriso, attraverso la lettura che ne fa Cipolla: il piombo diviene la causa del dissolvimento di Roma; il pepe, come eccitante strumento di piacere, diviene motore di un'economia socio antropologica che mette in gioco il dinamismo di alcuni paesi dell'Europa. E il vino buono è, in estrema sintesi, uno dei motivi fondanti del Rinascimento fiorentino.

Questi sono i temi del primo saggio contenuto in "Allegro ma non troppo": "Pepe, vino (e lana) come elementi determinanti dello sviluppo economico nell'età di mezzo"; il secondo saggio, ancora più intrigante, è dedicato a "Le leggi fondamentali della stupidità umana".

Sembrano scritte oggi e non 26 anni fa le parole che introducono queste ultime: *Le faccende umane si trovano, per unanime consenso, in uno stato deplorevole.*

Siccome siamo uomini e donne di questo tempo, abbiamo detto, il nostro primo pensiero corre alla crisi, che traduciamo semplicemente con "Non ci sono più soldi!"

Se affermiamo "non ci sono più" significa che un tempo c'erano, e che dalla loro presenza nelle nostre tasche conseguisse di necessità la mancanza di problemi. Ma l'argomento è certamente più complesso. Tant'è vero che Cipolla insiste: *Questa peraltro non è una novità*!

Rassegniamoci: se siamo in uno stato deplorevole non è solo una questione di soldi, anzi.

Non ci accorgiamo, sostiene il dotto economista, che l'umanità nutre una serpe in seno, che tutte le nostre tribolazioni, derivano da un gruppo di persone che appartengono allo stesso genere umano. Un esercito disordinato e potente, più forte di qualsiasi organizzazione criminale, militare, economica, politica. Senza statuto, senza presidente, ma capace di muoversi e agire in perfetta sintonia. Insieme i soldati del malefico esercito formano una del-

le più potenti e oscure forze che impediscono la crescita del benessere e della felicità.

Quindi, tiriamo un sospiro di sollievo, se abbiamo individuato il colpevole riusciremo a neutralizzarlo!

Non è così semplice…

Con molta sicurezza, in poche battute, ci viene presentata una teoria, corredata da leggi fondamentali, che sembra organizzare pensieri reconditi, paure, fastidi, insoddisfazioni diffuse, e dimostra quanta stupidità, o meglio quale percentuale di stupidi ci sia nel mondo, indipendentemente dalle epoche storiche, dalle diverse strutture sociali, dalla ricchezza e dalla povertà delle medesime.

Le faccende umane sono in uno stato deplorevole perché in circolazione c'è un gran numero di individui stupidi. E ciascuno di noi, nonostante ne incontri di frequente e nelle situazioni più diverse, sempre e inevitabilmente, sottovaluta il numero degli stupidi in circolazione.

Di legge in legge, il nostro autore definisce aurea la terza che presuppone esistano quattro categorie all'interno delle quali inquadrare gli esseri umani: gli sprovveduti, gli intelligenti, i banditi e finalmente gli stupidi

Sprovveduto è colui che ricava perdite dalle sue azioni, procurando vantaggi agli altri; intelligente, invece, è chi compiendo un'azione trae vantaggio per sé e procura vantaggi agli altri; bandito è colui che pur di trarre vantaggi per sé è disposto a provocare perdite ad altri.

E chi è stupido? Ecco la legge fondamentale:

Una persona stupida è una persona che causa un danno ad un'altra persona o gruppo di persone senza nel contempo realizzare alcun vantaggio per sé od addirittura subendo una perdita

E quando gli stupidi si mettono all'opera, dice Cipolla, la musica cambia. Di perdita in perdita la società intera si impoverisce.

Così, mentre state, stiamo ancora sorridendo, il pensiero si fissa su un interrogativo: ma io a quale categoria fondamentale potrei appartenere? Mentre aspiro a quella degli intelligenti, la più nobile, la più soddisfacente, mi rifiuto di pensare di essere così stupido da portare danno agli altri senza procurare niente di buono per me. Certo sprovveduto potrei esserlo, magari anche in questo momento. Ma un bandito mai! Eppure, sostiene Cipolla, meglio i banditi che gli stupidi.

Ed ecco entrare in causa il concetto di ragionevolezza: gli appartenenti alle prime tre categorie (intelligenti, banditi, sprovveduti) sono razionalmente consapevoli di cosa sono, in più l'intelligente può capire la logica di un bandito; il bandito si muove secondo una razionalità negativa, ma pur sempre razionalità; lo sprovveduto soffre della sua inconsistenza rendendosi conto delle sue azioni. Talvolta e ragionevolmente queste categorie si intrecciano e taluni possono comportarsi da sprovveduti pur essendo intelligenti; mentre persone intelligenti sono in grado di divenire dei gran banditi. Da qualsiasi contaminazione è invece esente lo stupido, perché sfugge a qualsiasi razionalità.

Eppure è incommensurabile il numero degli stupidi che in tutte le epoche hanno assunto posizioni di potere. È normale, sostiene ancora Cipolla: prima le classi sociali, poi le caste favorirono flussi costanti di persone stupide in ruoli di rilievo, oggi (o meglio 26 anni fa!) i gruppi organizzati, la burocrazia, la stessa democrazia elettiva alimentano costantemente la presenza di stupidi tra i potenti.

Qualcosa non quadra ai nostri occhi, ma Cipolla spiega che tutto dipende dalla sottovalutazione del numero e della pericolosità di un tale esercito di perniciosi soldati che sono in grado di minare le altre categorie del genere umano.

Gli sprovveduti, possiamo capirlo e non ci stupiamo, sembrano predestinati ad essere le naturali vittime dei suddetti; è più difficile accettare che i banditi e gli intelligenti non riescano a riconoscere il potere devastante della stupidità, quello che Cipolla definisce il fattore Sigma, che determina addirittura il destino di interi paesi.

> "Che si consideri l'età classica, medievale, moderna o contemporanea, si rimane colpiti dal fatto che ogni paese abbia una sua inevitabile percentuale S di persone stupide, sia che si tratti di un paese in ascesa o di un paese in declino. Tuttavia un paese in ascesa ha anche una percentuale insolitamente alta di individui intelligenti che cercano di tenere la frazione S sotto controllo [...] Mentre in un paese in declino, dove la percentuale di individui stupidi è sempre uguale a S, si nota nella restante popolazione, specialmente tra gli individui al potere, un'allarmante proliferazione di banditi, e fra quelli non al potere una ugualmente allarmante crescita del numero di sprovveduti. Giocoforza queste alterazioni rafforzano il potere distruttivo della frazione S e portano il paese alla rovina."

Non c'è per niente da stare allegri! Ma consoliamoci, in fin dei conti questa "spiritosa invenzione" fu resa pubblica 26 anni fa, e Cipolla pensò bene di scrivere che il saggio non aveva attinenza con la sua vita, poiché lui era stato molto fortunato e non aveva incontrato che persone generose, buone e intelligenti!

Terminato di leggere tra il riso e l'amaro in bocca il brevissimo saggio dedicato al fattore S dell'umanità, vien voglia di tornare al primo argomento del volumetto la cui *levitas* ci aveva deliziato. Ripensiamo a tutto quel desiderio di pepe che serpeggiava negli ambienti più diversi dell'intero mondo occidentale, determinando traffici, alleanze, aggressioni militari, severe scelte religiose; all'altrettanto forte desiderio di buon vino insoddisfatto in quei malinconici paesi del nord dove l'abbondanza di precipitazioni favoriva solo pascoli per pecore dal folto manto di lana. E ancora, alle mille necessità degli italiani che aguzzarono variamente l'ingegno per trarre vantaggi da situazioni deficitarie.

Un po' d'ironia, altrettanto umorismo, ma è davvero casuale o dovuto a calcoli editoriali l'accorpamento dei due saggi?

Se rileggiamo il primo alla luce delle leggi fondamentali del secondo si affollano tante domande.

Qualora fosse vero che i romani, soprattutto gli aristocratici, pensando di sterilizzare cibi e bevande con recipienti di piombo si avvelenarono lentamente provocando sterilità diffusa tra i maschi, aborti tra le donne, massiccia denatalità, fino a favorire la penetrazione dei barbari, non potremmo che situarli nella categoria degli sprovveduti. Ma il “sociologo americano” che ha voluto sostenere e diffondere questa tesi per spiegare l’arrivo del Medioevo e dei suoi secoli bui starebbe bene, a seguire il pensiero di Cipolla, in quella degli stupidi.

E quando, a metà del XIV secolo, il re d’Inghilterra per risanare le sue finanze prese prestiti, con altissimi tassi di interesse, dai banchieri fiorentini, si comportò da sprovveduto?

Invero si rivelò uno stupido allorché nel 1337 dichiarò guerra al Re di Francia (secondo Cipolla per via del buon vino che in Francia si produceva e che a lui e agli inglesi piaceva tanto) convincendo tutti che si trattava di una guerra lampo, mentre tutti sappiamo che la guerra durò 116 anni e quelli che la portarono a termine non ricordavano più perché mai fosse cominciata. E certo entrò di gran carriera nella categoria dei banditi quando dichiarò bancarotta portando alla rovina i banchieri fiorentini e con essi l’intera società di Firenze.

Fu uno scossone che fece vacillare tutte le certezze, ma nonostante la percentuale del fattore Sigma sicuramente presente, non si era abbassato il numero degli appartenenti alla categoria degli intelligenti. Così, delusi dai fluttuanti rapporti economico finanziari internazionali, i Fiorentini dettero un calcio al commercio e alle banche, dice Cipolla, e si prodigarono nella poesia, nella pittura, investendo a larghe mani nella cultura.

Iniziò così il Rinascimento.

Parliamo di Dante oggi. Convegno e incontri

GIOVANNI C.F. VILLA

DALL'*INFERNO DI TOPOLINO* ALLA *DIVINA COMMEDIA* DI GŌ NAGAI L'EREDITÀ DI DORÉ NELLA 'NONA ARTE'

Ateneo – 28 ottobre 2015

La drammaticità dell'*Inferno*, la malinconia elegiaca del *Purgatorio*, il contemplativo lirismo del *Paradiso*: la *Divina Commedia* ha avuto la capacità, fin dai primi incunaboli, di affascinare ed esaltare la fantasia dei pittori con la sua molteplicità di situazioni e suggestioni, offrendo i pretesti per raffigurare l'inattingibile, le lacerazioni infernali come il sublime paradisiaco. Dalla celebrativa *Allegoria della Commedia* compiuta da Domenico di Michelino[1] (fig. 1) nel 1465 nella cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze, su disegno di Alessio Baldovinetti, alla prima illustrazione organica con gli eterei disegni di Sandro Botticelli[2] alla notevolissima serie di fogli di Federico Zuccari compiuta nel corso del soggiorno presso Filippo II all'Escorial[3], ove emerge il respiro grandioso e la forza espressiva del poeta, moltissimi saranno gli artisti al lavoro su Dante. L'Ottocento neoclassico e romantico ampliando formidabilmente lo studio e la meditazione intorno al suo poema. Prima tramite una circoscritta conoscenza degli acquerelli compiuti tra il 1770 e il 1777 da Johann Heinrich Füssli, che impongono la virile etica dantesca, poi con il clamore del lavoro di John Flaxman, nel 1793 presentandosi le prime incisioni dai suoi centoundici disegni[4] a illustrare la *Divina Commedia*: di pura linea alabastrina e nobile semplicità winckelmanniana, avranno una forza tale che "Per buona parte dell'Ottocento molti pittori copiarono o modificarono quei disegni e tra i nomi più famosi possiamo citare

[1] Immagine iconica del poeta, vede Dante con la *Commedia* nella sinistra, ai lati la veduta di Firenze, la man destra a indirizzare verso l'inferno, illustrando la visione dei tre regni dell'aldilà compiuti dal Purgatorio e i regni celesti a far da coronamento. Recita l'iscrizione in esergo: "Qui coelum cecinit mediumque imumque tribunal/ lustravitque animo cuncta poeta suo./ Doctus adest Dantes sua quem Florentia saepe/ sensit consiliis ac pietate patrem./ Nil potuit tanto mors saeva nocere poetae/ quem vivum virtus carmen imago facit".

[2] Sui fogli di Botticelli, in ultimo, DAGMAR KORBACHER (a cura di), *Der Botticelli- Coup. Schätze der Sammlung Hamilton*, catalogo della mostra (Berlin, Kupfertischkabinett – Staatliche Museen zu Berlin 16 ottobre 2015- 24 gennaio 2016), Berlin 2015.

[3] Compiuto tra il 1585 e il 1588, il *Dante historiato da Federico Zuccari* è conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze, ff. 3474F-3561F. Composto di 88 disegni dalle misure medie di 430x580 mm, vedono la prima cantica eseguita a matita rossa e nera, il *Purgatorio* prevalentemente a penna e bistro e il *Paradiso* con matita rossa.

[4] Commissionati a Roma nel 1792 dal banchiere olandese Thomas Hope.

William Blake, Goya, Gericault, Joseph Anton Koch, Ingres, Jacques-Louis David, Dante Gabriel Rossetti e Philip Otto Runge"[5]. Affrontato nel suo complesso o sviluppando singole scene o personaggi, si impongono in questi anni i temi essenziali del poema – su tutti la tragedia amorosa di Paolo e Francesca e il patetismo del conte Ugolino – protagonisti poi di migliaia di tele, disegni e incisioni, i massimi artisti del tempo prendendo accademico spunto dalla *Commedia*: significativamente, per il debutto al *Salon* di Parigi del 1822, Eugène Delacroix sceglierà di comporre *La barca di Dante*,[6] il poeta e Virgilio traghettati sulla palude Stigia verso la città di Dite.

Se per gli italiani resterà sostanzialmente isolata l'epica impresa accademica del parmense Francesco Scaramuzza[7] sarà Gustave Doré[8] – il più rapido ed efficace creatore di immagini iconiche dell'Ottocento europeo (fig. 3) – a definire il corpus di riferimento a livello mondiale con quella che diverrà la più celebre e diffusa edizione della *Divina Commedia*. Tra il 1861 e il 1868 Doré comporrà l'illustrazione delle tre cantiche[9], cogliendo magistralmente il senso dell'opera attraverso un'intensa fase di studio del poema testimoniata da numerosi disegni e tentativi pittorici[10]: è un illustratore ormai avvezzo, lavorando su fonti di ispirazione sempre nuove, a definire un linguaggio complesso con un limitato campionario di segni, tale però da dar vita a precisi capisaldi, immutabili nel tempo, tratti da una formazione tardo romantica e dall'esempio di Delacroix. La fortuna delle immagini di Doré

[5] David Bindman, *John Flaxman scultore e illustratore*, in Francesca Salvadori (a cura di), *La Divina Commedia illustrata da Flaxman*, Milano 2004, p. 13.

[6] Olio su tela, 189x246 cm, Parigi, Musée du Louvre.

[7] In previsione del sesto centenario dantesco al pittore fu commissionata nel 1853 da Luigi Carlo Farini, allora a capo del governo ducale di Parma, l'illustrazione dell'intero poema con disegni a penna, proseguendo un lavoro da Scaramuzza iniziato già intorno al 1838. Gli fu assegnato per decreto un sussidio annuo di 1500 lire, definitivamente sospeso l'anno del centenario quando l'artista espose per due giorni a Firenze 73 cartoni a illustrare l'Inferno. Perduta la committenza, Scaramuzza proseguì in un'impresa divenuta personale: esponendo a Parma nel 1872 120 disegni del Purgatorio e poi, sempre a Parma anticipata da un periodo a Milano, la serie dedicata ai 50 cartoni del Paradiso. Complessivamente, 240 cartoni con 243 illustrazioni dantesche. Sul complesso della sua opera e le decorazioni della Sala Dante della Biblioteca Palatina di Parma si veda Corrado Gizzi (a cura di), *Francesco Scaramuzza e Dante*, catalogo della mostra (Casa di Dante in Abruzzo, Castello Gizzi, Torre de' Passeri (Pe) 5 ottobre- 30 novembre 1996), Milano 1996.

[8] In ultimo, sull'artista, il magnifico catalogo Philippe Kaenel (a cura di), *Doré. L'imaginaire au pouvoir*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay 18 febbraio- 11 maggio 2014), Parigi 2014, mentre resta imprescindibile, a comprendere l'impressionante mole di lavoro svolta dall'artista Henri Leblanc, *Catalogue de l'oeuvre complet de Gusave Doré. Illustrations, peintures, dessins, sculptures, eaux-fortes, litographies*, Parigi 1931.

[9] Dante Alighieri, *L'Enfer de Dante Alighieri*, tradotto da Pier-Angelo Fiorentino, Parigi 1861 e Dante Alighieri, *Le Purgatoire et le Paradis*, tradotto da Pier-Angelo Fiorentino, Parigi 1868.

[10] Doré ha sempre sottolineato l'importanza dell'invenzione grafica, testimoniando come solo i disegni siano rappresentativi della sua arte: "mon oeuvre n'étant à certain titre que *non gravée* et paraissant ainsi dans son éclat réel" (in Philippe Kaenel, *Une vie d'artiste*, in Philippe Kaenel (a cura di), op. cit., p. 21. Impressionante, invece, per dimensioni ed esiti pittorici il telero del 1861 titolato *Dante et Virgile dans le neuvième de l'enfer*, olio su tela, 315x450 cm, Bour-en-Bresse, Musée de Monastère royal de Brou.

condizionerà visivamente numerose generazioni, lavorando egli sull'effetto generale di una composizione sviluppata sui forti contrasti tra chiari e scuri e gli effetti di luce (figg. 11-18), sull'attento verismo ambientale delle concitate scene di massa e l'innata capacità di cogliere il plasticismo delle figure e i sentimenti (figg. 7-11), l'anima di personaggi spesso tenuti in penombra esaltando così la grandiosità di coreografie di teatrale vivacità (fig. 13). In questo modo dando maggior risalto ai luoghi rispetto agli attori, al contesto più che all'etica politica e religiosa sottesa. Sarà proprio la sua interpretazione – e non illustrazione – della *Divina Commedia* ad aver presa sulle generazione successive, con scene di formidabile eco popolare e un notevole effetto divulgativo. La fortuna dei disegni, tradotti in incisione, di Gustave Dorè avrà del clamoroso, capace di germinare nell'immaginario di generazioni d'artisti facendo presa immediata sui contemporanei, esemplare Vincent Van Gogh nel mettere in pittura la ronda dei prigionieri di Newgate[11]. E agendo poi sulle arti nuove, leste a raccogliere la declinante e secolare eredità di xilografie e stampe popolari: la 'settima arte', il cinema, e la 'nona arte', il fumetto. E se nel primo caso a essere reinterpretate saranno immagini sparse, come la luna de *Le avventure del barone di Münchausen* nell'edizione parigina del 1862 ripresa dai fratelli Meliés in *Le Voyage dans la lune* del 1902, o le innumerevoli suggestioni rielaborate da Therry Gilliam, senza dimenticare i film direttamente consacrati all'immaginario di Doré[12], nel secondo caso i 75 fogli dell'*Inferno*, i 43 del *Purgatorio* e i 18 del *Paradiso* torneranno costantemente nella produzione mondiale senza mai perdere di freschezza e interesse. Approdando al singolare omaggio del mangaka giapponese Gō Nagai e nei *comics* trovando una feconda eredità, a livello di pura citazione, semplice omaggio o complessa rilettura, veicolandosi il poema a un'amplissima fascia di lettori. Il fumetto essendo un duttile ed efficacissimo laboratorio espressivo della società di massa, un linguaggio apparentemente semplice ma dotato di una polimorfa cornice estetica e tecnologica che si attaglia perfettamente, per intrinseca ricchezza espressiva, al poema dantesco, sia nella produzione d'autore che in quella generalista.

Se i primi *comics* europei – in anticipo di qualche decennio sullo statunitense *Yellow Kid*[13] – quali *M. Vieux Bois* del ginevrino Rodolphe Töpffer o i

---

[11] Vincent Van Gogh, *La Ronde des prisonniers*, 1890, olio su tela, 80x64 cm, Mosca, Museo Pushkin è testualmente ripresa da Gustave Doré, *La cour de la prison de Newgate*, xilografia, 418 x 319 mm, edita in Blanchard Jerrold, *London, A Pilgrimage*, London 1872.

[12] In ultimo *Il mistero di Dante*, soggetto, sceneggiatura e regia di Louis Nero, produzione USA, Italia, Francia e Regno Unito, durata 100 minuti, 2014 ove è proposta una versione animata delle incisioni dell'*Inferno* di Doré.

[13] Proposto per la prima volta da Richard Felton Outcault il 7 luglio 1895 – ma il colore giallo per la veste del protagonista divenuta abituale solo dal 16 febbraio 1896 – per il supplemento domenicale a colori del "World" di New York, dal 1883 proprietà di Joseph Pulitzer. Va comunque considerato come la forma moderna di *comics* sia nata in seno all'industria giornalistica statunitense nel 1896, avendosi da quest'anno le tre caratteristiche essenziali del fumetto: una narrazione sviluppata su di una sequenza di vignette; presenza di 'nuvolette' a racchiudere il testo; un protagonista riconoscibile che torna periodicamente in scena. E vale la pena ri-

due discoli *Max und Moritz* di Wilhelm Busch[14] datano a poco oltre la metà dell'Ottocento, con il genere che raggiunge l'apice espressivo fra il 1929 e il 1939, la sua età dell'oro, solo alla fine della Seconda Guerra Mondiale – dunque ben dopo la nascita dei *comic-book*, gli albi autonomi, ancora negli anni Trenta del Novecento – il fumetto affronta uno dei testi essenziali della letteratura mondiale, la *Divina Commedia*. La riproposizione dell'opera dantesca nella 'nona arte' è stata oggetto di diversi approfondimenti nel corso dell'ultimo decennio, svincolati dunque dalla contingenza del centenario appena celebrato, mostrando interesse per un argomento capace di rimarcare l'eccezionale fortuna del testo nel secondo Novecento ma anche porre in luce l'evoluzione stessa del fumetto e del suo ruolo nella società[15], per intrinseca natura idoneo a gettare un ponte tra diverse generazioni di lettori[16].

"Può essere fatta la *Divina Commedia* a fumetti?" – si domandava nel 1959 Cesare Zavattini, rivolgendosi in una lettera ad Arrigo Polillo, alto dirigente Mondadori – "Penso che la maggior parte dirà di no. Si parlerà di sacrilegio [...] possibilissimo dimostrare che la *Divina Commedia* ha invece tutte le qualità per essere fatta a fumetti, tradotta in fumetti, divulgata in fumetti, comunicando certi suoi valori storici e morali, tipici per noi italiani, fra l'altro, senza bisogno di esprimere capillarmente la poesia"[17]. Il tempo ha dato ragione all'intuizione del critico emiliano: pur privilegiando l'aspetto grottesco, e sfociando sovente nella parodia, il poema rappresenta uno dei casi più emblematici di iterazione tra fumetto e letteratura.

cordare come il 1895 sia il medesimo anno in cui i fratelli Louis-Jean e Auguste Lumière mostrano gli esiti delle loro ricerche e Guglielmo Marconi perfeziona i suoi esperimenti. Un anno per la nascita di tre media di massa: cinema, radio e fumetto.

[14] Apparsi sulle pagine del settimanale umoristico tedesco "Fliegende Blätter" nel 1865.

[15] Studio organico e pionieristico è quello di Paolo Guiducci, Loris Cantarelli (a cura di), *Nel mezzo del cammin di una vignetta... Dante a fumetti. Il sommo Poeta e la "Divina Commedia" nelle nuvole parlanti di tutto il mondo*, catalogo della mostra a cura di (Ravenna, Chiostri Francescani 3 aprile- 6 giugno 2004; Rimini, Sala delle Colonne 11- 26 luglio 2004), supplemento a "Fumo di China", 117, aprile 2004, pp. 1-80, che dà conto del materiale raccolto per l'omonima esposizione significativamente realizzata con gli auspici del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali di Ravenna, il Cartoon Club- Festival internazionale del cinema d'animazione e del fumetto di Rimini e il Sistema Museale della Provincia di Ravenna. Legata alle celebrazioni dantesche, sfruttando materiali e ricerche della mostra ravvenate, è stata *WOW, Dante che MITO!*, mostra a cura di Martina Mazzotta e Luigi F. Bona (Milano, WOW- Museo del Fumetto 12 settembre- 22 novembre 2015), con la giunta delle tavole dell'*Inferno* di Dante di Luigi Maio, alcune illustrazioni da incunaboli medievali e la fortuna ottocentesca intoro a Gustave Doré.

[16] Il fumetto è un mezzo di comunicazione di massa che si avvale di testo e immagini per dar vita a un racconto in sequenza. Non interessa qui ripercorrerne la storia, né seguire le tappe del fumetto creativo odierno, né il dibattito tra esperti e autori di questo codice espressivo e artistico riguardo la sua identità e ruolo nel più complessivo quadro di un confronto sull'evoluzione del sistema delle comunicazioni di massa; quanto piuttosto dar conto di alcuni esempi di trasposizione del classico per eccellenza della letteratura italiana.

[17] In Loris Cantarelli – Paolo Guiducci, *Nel mezzo del cammin di una vignetta*, in Paolo Guiducci, Loris Cantarelli (a cura di), op.cit., p. 5.

Una storia che in Italia possiamo far principare nell'immediato dopoguerra, quando il fumetto diviene fondamentale strumento elettorale per la campagna del 18 aprile, Democrazia Cristiana e Fronte Popolare social-comunista usando ampiamente vignette a effetto in manifesti e ogni sorta di materiale cartaceo. Anni in cui l'attenzione dedicata da una parte della sinistra alla cultura americana[18] accende animati dibattiti, mentre l'approccio cattolico appare decisamente pragmatico, attento a modellare l'offerta sul proprio sistema di valori operando tramite due testate di confezione casalinga, "Il Giornalino" e "Il Vittorioso", capillarmente veicolati in scuole e parrocchie. Fin dal giugno 1944, quando appare nuovamente "Il Vittorioso" che per il suo coniugare un patriottismo e clericalismo allineato al regime aveva momentaneamente cessato le pubblicazioni l'11 settembre 1943. Settimanale della gioventù italiana di Azione Cattolica, stampato a Roma, vede l'esordio sul numero 40 del 5 ottobre 1940 di un diciassettenne molisano di genio, il pirotecnico Benito 'Franco' Jacovitti, artista dal ruolo perturbatore per l'imbrigliato settimanale. Jacovitti, oltre a creare personaggi quali i *3P – Pippo, Pertica e Palla*, *L'onorevole Tarzan* o *Pasquala la ballerina della Scala* e dal 1949 il celeberrimo "Diario Vitt" – che al principio degli anni Settanta toccherà i due milioni e mezzo di copie di tiratura… – compie in questi anni tumultuosi rapide incursioni su altre testate. Nel 1947, sull'effimero settimanale satirico romano "Bel-ze-bù", dandoci una dissacrante versione, ahimè incompiuta, della *Commedia*: *La rovina in commedia. Grottesco satirico e dantesco di Jacovitti*[19] (figg. 23-24), Dante a far da Virgilio in un'odissea infernale nell'Italia post bellica, ridotta in miseria e angosciata per gli infiniti problemi da affrontare. Una caustica denuncia che ha significativo protagonista il padre della lingua, riletto in chiave velatamente politica: accendendosi una sigaretta Dante domanda al malcapitato che aveva tentato di scegliere la via del mare, rendendosi conto che né la politica di sinistra, né il centro, né la destra avrebbero potuto aiutarlo: "Tu, disgraziato di un italiano, se non ti fidi dell'aiuto straniero, devi salvarti attraverso l'inferno dei guai e il purgatorio della ricostruzione hai una Beatrice che possa sostenerti nel cammino?", cui risponde l'inequivocabile volto stupefatto dell'ascoltatore mostrando una spiegazzata immagine dell'amata, un'Italia a brandelli. Dante principia allora il cammino tra un "mucchio di rovine materiali, morali e spirituali" mostrando nel limbo "quelli che stanno sempre zitti, non vedono e non fanno né male né bene" e "quelli che dicono e fanno un sacco di cose senza la testa sono gli irresponsabili" per poi trasci-

---

[18] Fin dal 1945 Vittorini aveva ospitato, sulla pagine de "Il Politecnico", interventi e dibattiti sul fumetto, coinvolgendo oltre a Del Buono un intellettuale come Franco Fortini. Sul tema si veda Sergio Brancato, *Il magnifico bastardo. Critica e fumetto, connubio imperfetto*, in Ferruccio Giromini - Marilù Martelli - Elisa Pavesi - Lorenzo Vitalone (a cura di), *Gulp! 100 anni a fumetti. Un secolo di disegni, avventure, fantasia*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense 3 aprile- 30 giugno 1996), Milano 1996, pp. 31-36

[19] Le sole due tavole edite escono rispettivamente sul numero 11 del 2 aprile 1947 e 12 del 9 aprile 1947 di "Bel-ze-bù" e saranno poi riedite nel 1995 in un albo "Amici del Vittorioso".

nare il poveretto alle porte dell'Inferno accolti da un "Per me si va nella dolente Italia! Vietato introdurre speranze!". Una coppia di tavole con già presenti diversi stereotipi jacovittiani: arguzia, fantasia, ironia, scombiccherate derisioni, surreale straniamento, mancando ancora in parte – se non nell'incorniciatura della pagina a mo' di marginalia – la cifra distintiva del suo mondo demetaforizzato: l'horror vacui dei calembour visivi, la lisca di pesce, i salami, l'italianizzazione delle onomatopee, l'essenza insomma della sua iconografia ma soprattutto l'affollatissima panoramica, l'impaginazione libera che diverrà un vero e proprio genere su cui assai hanno lavorato i semiologi[20].

Dopo questo avvio surreal-grottesco si ha il primo e riuscito tentativo di un'ampia lettura a fumetti del poema, realizzato in ambito milanese. Alla fine del 1945 riprendeva le pubblicazioni il "Topolino" di Arnoldo Mondadori, che lo aveva acquistato nel 1935 dal fiorentino Mario Nerbini, l'editore de "L'Avventuroso" affermatosi presentando in Italia gli eroi di carta americani[21]. Mondadori intuirà le necessità di cambiamento, legate al periodo storico, e il 15 aprile 1949 esce "Topolino" in fascicolo tascabile, riavviando da capo la numerazione e dando vita al formato e serie attuale, dal successo immediato e travolgente: la periodicità passando in poco tempo da mensile a quindicinale, per tornare infine settimanale. Un'apoteosi cui contribuirà significativamente una storia tutta realizzata in Italia. Poiché se negli Stati Uniti è la produzione cinematografica a sostenere la Disney, con il consenso della casa americana nasce nella penisola una scuola autonoma di autori disneyani, nel tempo universalmente riconosciuta sia per l'importanza quantitativa che qualitativa, gettando le basi per quello che diverrà il maggior apporto italiano al mondo dei *comics*, la lunga stagione del "fumetto d'autore". La prima generazione di maestri Disney italiani – le tavole sempre passate al vaglio di Walt in persona – vedrà protagonisti il segno nitido e le scene di massa del rapallese Luciano Bottaro, la geniale inventiva del veneziano Romano Scarpa, vero erede di Floyd Gottfredson, la formidabile irrequietudine del genovese Giovan Battista Carpi, preceduti dal segno tradizionale e confortante del torinese Angelo Bioletto – celeberrimo per le figurine Perugina del 1935 con protagonista il "feroce Saladino" – il disegnatore dell'*Inferno di Topolino*. Edita tra il 10 ottobre 1949 e il 10 marzo 1950 nei numeri dal 7 al 12 di "Topolino", la parodia disneyana avrà un'influenza irresistibile. L'ideatore e sceneggiatore Guido Martina compone un *pastiche* con Topolino nei panni di Dante, e Pippo in quelli di Virgilio, a ripercorrere integralmente i 34 canti e quasi tutti i *topoi* dell'*Inferno*, animati da numerosi altri personaggi disneyani, associati per analogie – Gambadilegno provocatore sfida Topolino a un incontro di lotta – o antinomie – Cucciolo

[20] Si veda Daniele Barbieri, *Il linguaggio del fumetto*, Bompiani 1991.

[21] Principiando quel significativo dualismo ben tratteggiato, negli anni del Ventennio, in ultimo da Fabio Gadducci – Leonardo Gori - Sergio Lama, *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*, Pavona (Roma) 2011.

logorroico radiocronista del combattimento tra i due. Se lo spunto iniziale è dato da Topolino e Pippo che s'addormentano di fronte alla *Divina Commedia* illustrata da Doré, e son tratti all'*Inferno* dall'animarsi di una stampa (fig. 4), l'eccezionalità dell'operazione è dovuta alla coraggiosa scelta di avere quale elemento narrativo portante 958 versi in terzine di endecasillabi a rima incatenata, di cui vignette e balloon divengono corollario, spesso legate a sagaci citazioni dantesche: "Io dissi allor: "Maestro, non tremare!/ Non vedi che la bestia che t'angoscia/ Tanto gentile e tanto onesta pare?!". Con apprezzabile capacità Martina innestò nella narrazione puntuali riferimenti satirici alla disgraziata realtà dell'Italia contemporanea, oltre che feroci stilettate al sistema scolastico. Così, ad esempio, nel canto IV Topolino e Pippo entrando nel Limbo trovano gli studenti che si vendicano di coloro "Che fanno tristi gli anni della scuola". Compunto il finale, in cui gli autori della storia appaiono incappucciati e legati a un palo, il cartiglio recitando "Traditori massimi", "E innanzi a lor sta ritto l'Alighieri/ Che li punzecchia con la penna in resta/ In punizion dei lor peccati veri!". A salvarli interverrà Topolino indicando a Dante il gaudio dei lettori, cui risponderà il poeta: "Ascolta! Ascolta tutti quei ragazzi!/ Non li senti gridare che davvero" Si sono divertiti come pazzi?/ Allora Dante racquetò il suo fiero/ Disdegno e disse al tristo scrittorello:/ "Và! Porta il mio messaggio al mondo intero!/ E riferisci che s'io mi fui quello/ Ch'un dì gridava, pieno d'amarezza: "Ahi, serva Italia, di dolore ostello!"/ Oggi affido al mio verso la certezza/ D'una speranza bella e pura, e canto: "Oh, Santa Italia, nido di dolcezza…/ O patria mia, solleva il capo affranto,/ Sorridi ancora, o bella fra le belle,/ O madre delle madri, asciuga il pianto!/ Il ciel per te s'accenda di fiammelle / Splendenti a rischiararti ancor la via,/ Sì che tu possa riveder le stelle!" (fig. 14). Dal punto di vista grafico Bioletto ebbe l'accortezza di rievocare la suggestione degli scenari di Doré, in citazioni atte a saldare il fumetto all'immaginario popolare, amplificando così l'immediato successo della parodia. Che segnerà la nascita di un fortunatissimo filone per la Disney, lo stesso Martina sceneggiando, una trentina d'anni dopo, la storia *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*[22], con Paperino e Paperina a interpretare Paolo e Francesca e Archimede Pitagorico Dante, il tutto descritto dal tratto sottile e gaio di Giovan Battista Carpi. Cui si dovrà, nel 1983, *Messer Papero e il ghibellin fuggiasco*[23]. La fortuna di Messer Papero, alter ego medioevale di Paperon de' Paperoni, nata dal casuale incontro con un Dante cui fa da guida nella selva oscura al prezzo dei due fiorini rimasti in tasca al povero poeta. L'ultima e significativa incursione dantesca della banda Disney sarà nel 1987, mutando logica traspositiva, così come si conviene ai tempi. Questa volta protagonista *L'Inferno di Paperino*[24], scritto da Massimo Marconi e dipinto da Giulio Chierchini con la tecnica di colorazione con cui si realizzavano i

[22] "Topolino", n. 1261, 27 gennaio 1980.
[23] "Topolino", n. 1425, 20 marzo 1983.
[24] "Topolino", n. 1564, 9 agosto 1987.

cartoni animati. Le 57 tavole a comporre la storia hanno l'obbiettivo di reinventare la struttura dell'*Inferno* dantesco in un'attualizzazione dell'ordinamento morale dell'aldilà. Marconi crea una traccia di 44 terzine rimate, irrilevanti per la comprensione della vicenda a differenza di quanto impostato da Martina anni prima. In vacanza in canoa sul fiume Colorado, così da sfuggire dalla "forte depressione psicomotoria, con astenia generale" provocata da zio Paperone e dalla civiltà dei consumi, Paperino s'addormenta e sogna il viaggio all'*Inferno*, condotto dal poeta Arkimedio. È occasione per trovare giustizia per i soprusi subiti da sveglio, vedendone il contrappasso: inquinatori, burocrati, piromani, automobilisti indisciplinati, teleradiodipendenti, golosi e taccagni (fig. 15), e quanti amarono il denaro più dei propri congiunti (inevitabile riferimento a zio Paperone!). Risvegliandosi alla deriva, il poveretto capita in mezzo a una gara di pesca che irrimediabilmente rovina suscitando l'ira di Paperone, l'organizzatore, che così l'apostrofa chiudendo la storia: "Per dirla con parole quali quelle/ inventerebbe Dante in tal frangente, / predico a te che tu vedrai le stelle!".

Alla fine degli anni Quaranta del Novecento, quando compare l'*Inferno di Topolino*, l'impatto del cinema è ancora limitato e, in mancanza della televisione, l'influenza del fumetto è formidabile, pur non giungendo ai livelli francesi ove una quindicina di titoli avevano tirature settimanali fra le settecento e le ottocentomila copie. L'eco visiva delle invenzioni di Martina e Bioletto risulta così immediata, ritrovandosi le loro ambientazioni infernali fin dalla prima storia dedicata a uno dei personaggi più longevi del fumetto italiano, presentato sul numero unico "Trottolino strenna" del 1954: *Geppo il buondiavolo*, disegnato da Giulio Chierchini su testi di Attilio Mazzanti. Esordio di una lunga serie di incursioni del pacioso diavoletto Geppo nella *Divina Commedia*, disegnato poi da un altro maestro Disney: nell'agosto 1955 sarà infatti Giovan Battista Carpi, nel secondo numero della rivista "Volpetto", a narrarne le vicende di aio del giovane Tomeo, indolente studente poco propenso a misurarsi con le terzine dantesche, da Geppo illustrate in modo assai semplice: con una visita diretta all'Ade. Dal luglio 1961 l'editore Renato Bianconi dedicherà un'autonoma testata a Geppo, di fortuna trentennale, e la consuetudine con il poeta e il suo testo diverrà abitudine, giungendo a compimento nell'ironica lettura datane da Sandro Dossi in una serie di sei storie che rielaboreranno il viaggio nell'oltretomba e confluiranno nel 1984 in un albo di un centinaio di pagine dal titolo *Speciale Geppo: Inferno 2000*. Storie dai titoli eloquenti – *Il traghetto di Caronte*, *L'orrido bosco*, *L'ispirazione poetica*, *Il figlio di Satana*, *La pappa di Berlicche* e *Corruzione infernale* – il cui spunto è la necessità di Satana di trovare qualcuno che dia la giusta e cupa immagine degli inferi, l'Averno rovinato dal buonismo di diavoli come Geppo. All'uopo è dunque ingaggiato un Dante che, nel prologo, appare intento a scorrazzare in bicicletta per Firenze, altro riferimento all'*Inferno di Topolino*, ove era Pippo/Virgilio a esordire pedalando.

Da allora i tentativi si sono moltiplicati: da minime citazioni a riflessioni corpose, da semplici strisce a grandi e complesse tavole, in bianco e nero o

con l'utilizzo del colore, le cantiche di Dante hanno dato vita alle più differenti riletture e interpretazioni, avendo quasi sempre a comune denominatore una semplificazione del linguaggio e banalizzazione del messaggio originale, nell'involgarimento del pensiero. Il forte nazionalismo degli anni Cinquanta del Novecento, unito all'eterno problema dell'alfabetizzazione del Paese, saranno centrali per la narrazione a fumetti del poeta unanimemente celebrato quale padre della lingua e caposaldo della cultura italiana. Con un ruolo significativo svolto ancora dai giornali d'area cattolici. Sarà il didascalico settimanale per ragazzi delle Edizioni Paoline, "Il Giornalino", a occuparsi per oltre un decennio, dal 1954 al 1965, di Dante e della *Commedia*, svolgendo una forma di sostegno parascolastico nell'intento chiaro e didascalico dei fumetti realizzati, offrendo con essi un'immagine piuttosto edulcorata dell'autore, strutturata sugli stereotipi legati al periodo. Da un primo e breve affresco della figura di Dante in sei vignette apparse in un'unica tavola di Gianni De Luca il 25 aprile 1954, si passa alla narrazione delle peregrinazioni del poeta in un cineromanzo d'autore ignoto di venti pagine in dieci puntate[25], visualizzate dall'elegante e nitido pennello di Luigi Togliatto. Sarà abbrivio per tornare con maggior ampiezza sul tema, editando nell'anno del centenario *Dante, l'esule di Firenze*, dettagliata biografia scritta da Renata Gelardini e disegnata da Saga – Santo D'Amico e Gaspare De Fiore – in ben quarantadue tavole[26] con alcune copertine del settimanale, affidate agli stilemi rinascimentali di De Luca, che presenteranno una serie di personaggi della *Divina Commedia*, rimandando a quanto sarà poi trattato con dovizia all'interno: il Conte Ugolino e i figli (fig. 25), Buonconte da Montefeltro, Ulisse, Dante e Giotto e, infine, Dante e Beatrice a illustrare *I tre regni di Dante*.

Di maggior impegno quanto realizzato, nel frattempo, da "Il Vittorioso": *Il grande fuggiasco*[27] (fig. 26), sceneggiato da Eros Belloni e realisticamente illustrato da Alberto Tosi in ventisei tavole, approfondisce il lato avventuroso delle vicende, toccando i risvolti umani di un Dante colto nella dimensione storica in cui ha vissuto e nella sua partecipazione agli avvenimenti politici, in un'operazione sufficientemente fedele alla realtà – supportata dall'ampio utilizzo delle didascalie e di vignette assai prolisse, tipiche della rivista e dell'epoca – con rade digressioni fantastiche. La *Commedia* protagonista di una splendida tavola, proposta quale 'visione' del poeta e tutta modellata sulle incisioni di Doré.

La fine degli anni Cinquanta del Novecento segna l'ingresso nel mondo del fumetto di una forte dose di violenza, sadomasochismo ed erotismo. Tali da provocare un mutamento radicale al principio degli anni Sessanta. Capostipite *Diabolik*, creato casualmente nel 1962 da due signore milanesi, le so-

[25] "Il Giornalino", dal numero 42 del 9 ottobre al numero 51 del 18 dicembre 1955.

[26] Comparse su "Il Giornalino", dal numero 13 del 28 marzo al numero 42 del17 ottobre 1965.

[27] "Il Vittorioso", dal numero 42 al numero 53 del 1960.

relle Angela – moglie di Gino Sansoni – e Luciana Giussani, protagonista di un albo esploso nell'Italia del boom economico grazie al formato tascabile, al ribaltamento di ogni principio morale, all'affermazione a ogni costo e al lucido esercizio della violenza. È la nascita di un genere prontamente seguito da una lunga serie di epigoni con la 'K', sempre più feroci e rigorosamente in calzamaglia: *Sadik*, *Killing* e soprattutto il malvagio *Kriminal* (1964) scritto da Luciano Secchi, alias Max Bunker e Roberto Raviola, alias Magnus autori, nel 1965, di *Satanik* (1965), vecchia scienziata mutatasi in maliarda seduttrice che fa del sesso un'arma, aprendo a eroine ferocemente crudeli e caldamente amorose. Il richiamo erotico diviene ormai presente e sfrontato, trovando il culmine in altri personaggi – dall'ancor ingenuo segno della 'duchessa dei diavoli' *Isabella de Frissac*[28] alla romana-imperiale *Messalina* alla vampira *Jacula*, la nazista *Hessa* e la corsara *Jolanda*, eloquenti dell'ideologia criptofascista sottesa[29] – e in una serie di contronovelle pornografiche – *Biancaneve*, *Cenerentola*, *Cappuccetto rosso*… – inevitabilmente approdata ai classici della letteratura italiana. Dopo *I promessi sposi*, *Cuore*, *I tre moschettieri*, *I ragazzi della via Pal* e *Le mie prigioni*, esce nel 1974 il sesto numero della collana mensile milanese "Tabù"[30] con una boccaccesca *La Divina Commedia*, esplicita nella pittorica copertina fatta per attrarre l'attenzione, la sintassi in tavole da due vignette su 260 pagine in formato pocket inevitabilmente orientate alla 'narrazione' di un Dante protagonista di una discesa agli inferi in chiave blandamente pornografica. Disegno e testi d'autore anonimo, ma non è difficile intuire dietro essi i successi dell'*Alan Ford* di Magnus.

Una linea italiana specchio della società del tempo, figlia di una concezione fortemente arretrata e d'involgarimento di prodotti antitetici rispetto all'esperienza anglosassone e francofona. Negli Stati Uniti fin dagli anni Venti del Novecento con le *girl strips* divenute protagoniste le *working girl* – da *Winnie Winkle* (1920) di Martin Michael Branner sul "Chicago Tribune"

[28] Nata nel 1966 sull'onda dei romanzi di Anne e Serge Golon dedicati all'eroina Angelica, la 'marchesa degli angeli' protagonista con Michèle Mercier di cinque film (dal 1964 al 1968) di enorme successo, *Isabelle* ha i testi di Giorgio Cavedon e i disegni di Sandro Angiolini e fu pubblicata dalle Edizioni Sessantasei di Renzo Barbieri. Significativa la formula editoriale, che aprì una via lungamente seguita: formato tascabile, periodicità quindicinale, due vignette per pagina, carta di bassissima qualità e copertina dal taglio pittorico e accattivante. È la nascita del filone erotico-popolare.

[29] Specchio di una desolazione culturale evidenziata dalla ricerca compiuta nel 1971 dagli studenti dell'Università di Parma e coordinata da Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Nero a strisce: la reazione a fumetti*, Parma, Istituto di Storia dell'Arte cui diede grande evidenza, al tempo, Umberto Eco, *Fascio e fumetto*, in "L'Espresso/Colore", n. 13, 28 marzo 1971.

[30] *La Divina Commedia*, collana "Tabù", anno II, n. 6, maggio 1974. La presentazione, a eloquentemente inquadrare il libretto, recita: "Lasciate ogni speranza, voi che non scopate… Dante e Virgilio negli inferi, tra i tormenti e le piacevolezze di una scorribanda erotica tra i gironi… La Divina Commedia. La 'selva oscura' è tra le gambe di una bella bruna: il grande poema dantesco rivisto e scorretto, a zig-zag, saltando da una tetta a una natica in una corsa a ostacoli tra diavolesse ninfomani, alla ricerca di Beatrice, la grande scopatrice…".

a *Dixie Dugan* (1929) del disegnatore John H. Striebel su testi di J.P. Mc Evoy – a sancire il passaggio dall'America biblica e puritana dei pionieri al nuovo mondo industriale, preparando la strada al movimento del *Women's Lib* che aprirà la via alle eroine del fumetto fantaerotico, figlio della cultura dello sguardo e nato in Francia sulla scia della rivoluzione sessuale: ecco allora le sofisticate avventure intergalattiche della *Barbarella* disegnata dal 1962 da Jean Claude Forest e la satira del mondo moderno in orge di corpi e colori de *Les aventures de Jodelle*, creata nel 1966 da Guy Peellaer su testi di Perre Bartier e impregnata della sensibilità della pop art, dando vita a un filone in cui si inseriranno negli Stati Uniti *Vampirella* (1969), l'aliena del pianeta Drakulon[31], il raffinato romanzo a disegni *Phoebe Zeit-Geist* (1966) di Frank Springer e Michael O' Donoghue e la fotografa di moda milanese dall'erotismo capriccioso *Valentina* di Guido Crepax, caso ancora raro in Italia di fumetto intellettuale, o comunque serie d'avanguardia e sperimentale destinata a un pubblico colto[32]. Un personaggio accolto, con il ruolo di spalla al critico d'arte americano Philip Rembrandt, alias Neutron – che scalza fin dalla vignetta d'esordio – nel primo numero di una rivista che milita sul crinale opposto a quello degli eroi nerosadici del fumetto nero e della "pornofavola": il mensile "Linus" di Milano Libri, fondato nel 1965 da Giovanni Gandini, che esordirà con gli interventi di Elio Vittorini e Oreste Del Buono e sarà nel tempo incubatore di un fenomeno squisitamente italiano, quello del cosiddetto "fumetto d'autore"[33].

Sono anni di notevole differenziazione del mercato, convivendo differenti linguaggi che consentono il prosieguo di linee tradizionali di racconto in area anglosassone: nel 1968 appare nella collana "Boris Karloff Tales of Mystery", lanciata da un'evocativa copertina che recita "An angry oath, sworn six centuries ago, spawns THE GREAT FLOOD OF FLORENCE", la storia *Secret of Dante's Spirit*[34] (fig. 27). Dodici tavole prodighe nell'illustrare come all'origine dell'alluvione di Firenze del 4 novembre 1966 vi sia stato l'anatema lanciato dall'esule Dante verso i colpevoli fiorentini. In una trama che assomma storia, letteratura, fantascienza, horror e una certa dose di cattivo

[31] Le storie, alquanto banali, scritte da Forrest Ackerman e le tavole realizzate alternamente da Tom Sutton o dallo spagnolo José Gonzales.

[32] Il caso di Guido Crepax, accolto fin da principio con le sue tavole originali in gallerie d'arte, è emblematico del sentire del tempo, scatenando ampie controversie tra sostenitori e detrattori, le cui posizioni sono ben riassunte da Giuliano Briganti: "[…] un banalissimo disegnatore, dotato di un'abilità lugubre che confondendo erotismo con onanismo offre ai giovani inesperti liceali in fregola un *cockatil* di 'Playboy', *Crazy Horse*, donnine *art decò* e suppellettili falso floreali, che crede di toccare le punte più alte del sadomasochismo disegnando lividi e staffilate sui culi longilinei delle sue Valentine. Arte? Neanche per idea". In *Il fumetto*, testo di Romàn Gubern, intervista di Claude Moliterni a cura di Pierre Kister, Novara 1976, p. 114.

[33] Non bisogna dimenticare come il 1965 sia l'anno della prima convention internazionale dedicata al fumetto, svoltasi a Bordighera. Una manifestazione che dall'anno successivo si sposterà definitivamente a Lucca, divenendo il Salone il principale incubatore di riflessioni sociologiche e culturali sul ruolo del fumetto nella società di massa.

[34] Sceneggiatura Dick Wood, disegni dell'argentino Luis Dominguez, n. 22, giugno 1968.

gusto. Una profezia scatenata dallo scrittore americano Foster Grant: realizzato il desiderio di visitare a Ravenna la tomba di Dante, ne apre l'urna favorendo l'uscita dello spirito del poeta che inseguirà in auto fino a Firenze. Nel disastro cui può solo assistere riuscirà a recuperare nell'allagata Biblioteca Nazionale il manoscritto ove Dante aveva vergato l'anatema. Bruciatolo, lo spirito torna nell'urna e le acque si ritirano. Un fumetto legato a modelli anni Cinquanta del tutto indifferenti al movimento *underground* – che ha visto in Robert Crumb uno degli artisti d'eccellenza[35] – in atto fin da 1959 in contestazione alla cultura borghese e come reazione politica alla lobby dei *Syndicates*[36], le potenti agenzie di stampa e distribuzione che fin dal 1915 hanno avuto negli Stati Uniti il completo monopolio dei *comics*, da un lato dando enorme diffusione al genere, dall'altro imponendo standardizzazione formale e di contenuti, notevole conservatorismo e significativa censura.

Stati Uniti dove l'evoluzione, se non grafica almeno tematica, aveva nel novembre 1961 una data storica: nascono i *Fantastic Four*, i "Fantastici Quattro" dalla fervida creatività di uno Stan Lee (Stanley Lieber) appena ventenne e dal 1942 direttore della Marvel Comics. Colui che, acquisita l'invasività della televisione nell'immaginario adolescenziale, teorizza i cosiddetti "supereroi con superproblemi", rendendo la Marvel la maggior casa di produzione di *comics* di tutti i tempi, intuendo anche le potenzialità cinematografiche ultime dei suoi personaggi dopo l'avvento della computer grafica, nel 2000 riportando l'Universo Marvel alle origini con il progetto *Ultimate*: ecco allora l'Uomo Ragno, Hulk, Devil, gli X-Men in versione teenager, protagonisti di avventure vicine alle odierne generazioni e interscambiabili tra fumetto e cinema. Personaggi importati nel 1988 in Italia nel quindicinale "Fantastici Quattro", pubblicato da Edizioni Star Comics, ove si sviluppa un ciclo di storie legate al personaggio di Daredevil, il supereroe cieco, rinominato Devil. La prima storia dantesca, dal piglio marcatamente politico, è scritta da Ann Nocenti a fine anni Ottanta[37] e vede il giustiziere, sconfitto dai nemici, finire nella selva oscura da cui è tratto dall'aiuto del maestro Stick, che lo riporterà a riveder le stelle dopo una tormentata discesa agli inferi newyorkese, passando attraverso la metropolitana. Il poema è sotteso a diversi passaggi della storia, semplicemente comprensibili al pubblico

[35] Autore nel 2009, dopo quattro anni di intenso lavoro, di un'eccellente versione illustrata de *Il Libro della Genesi*, di grande attinenza al testo e lucida lettura dello stesso, in uno stile grafico realistico e chiaramente ispirato alla pittura religiosa quattrocentesca.

[36] Per un breve profilo della questione Alfredo Castelli, *Cent'anni di "industria"*, in Ferruccio Giromini - Marilù Martelli - Elisa Pavesi - Lorenzo Vitalone (a cura di), op.cit., pp. 43-46.

[37] La storia è di Ann Nocenti, le matite di John Romita jr., Al Williamson chine, Giuliana Baiocco lettering, Max Scheele colore, Ralph Macchio e Tom De Falco la supervisione. Le uscite: *Mi ritrovai per una selva oscura*, in "Fantastici Quattro", n. 76, 15 settembre 1992, pp. 48-69; *E l'amarezza simil al morire...*, in "Fantastici Quattro", n. 77, 30 settembre 1992, pp. 48-69 (edizione originale *In bitterness not farm from death*, in "Daredevil", numero 263, febbraio 1989); *E infine uscimmo a riveder le stelle*, in "Fantastici Quattro", n. 78, 15 ottobre 1992, pp. 48-69 (edizione originale *We again beheld the Stars*, in "Daredevil", numero 265, aprile 1989).

americano, rifacendosi a temi assoluti: una tavola evidenzia la discesa agli inferi con le didascalie che recitano "Benvenuti sulla linea F. Prossima fermata: Inferno", "I prodighi gli avari gli iracondi gli accidiosi…", "Gli eretici i lussuriosi i corrotti i golosi…", "sono arrivati.", "Anche i pigri, i deboli, gli infelici i distratti gli sbadati i peccatori veniali… anche gli innocenti.". Oltre a esser rievocato nei titoli dei tre episodi che compongono la narrazione: *Mi ritrovai per una selva oscura…*, *E l'amarezza simil al morire…*, *E infine uscimmo a riveder le stelle*. Mentre di taglio decisamente avventuroso è *Inferno parte 3*[38], opera di Jean M. De Matteis che appare nella collana "Devil e Hulk". Un insieme di episodi significativi nel risaltare il significato del poema dantesco per la società americana, i supereroi rivolti alla loro nascita a un pubblico prettamente adolescenziale e solo successivamente 'cresciuto' come età media dei lettori di riferimento. Storie sintomatiche anche per le numerose professionalità coinvolte nella realizzazione, per cui negli anni Sessanta del Novecento cresce vertiginosamente la qualità e cura dedicata ai fumetti: sono gli anni dell'apice della diffusione delle grandi enciclopedie per famiglie, spesso edite a dispense settimanali così da renderle accessibili a un vasto pubblico, e per gli autori di fumetti l'accuratezza di documentazione e ricostruzione ambientale diviene essenziale. Pure nella descrizione della New York ove sono per antonomasia ambientate le storie Marvel.

Anni in cui, in Italia, è fondamentalmente la satira a ridefinire il suo posizionamento, anche in seno all'editoria settimanale più tradizionale.

"Fatti non foste a legger *comics* bruti, ma per seguir storielle di valenza! (Inferno – Canto XXVI)" recita il Dante di Marcello Toninelli sulla copertina di "Off-Side"[39] nel 1969, introducendo una versione a strisce della *Commedia* che, alla prematura chiusura della rivista dopo pochi numeri – abitudine ormai storica, nella penisola – sarà ripresa prima sul numero 0, e unico, di "Undercomics" nel giugno 1973 approdando infine, nel novembre 1989, sulla celebre rivista "Fumo di China" trovando poi consacrazione – in una nuova versione a colori – sulle pagine de "Il Giornalino"[40], allora diretto dal versatile don Tommaso Mastrandrea, convinto assertore dell'utilità del fumetto per avvicinare i ragazzi ai classici della letteratura. E il compimento di quest'organico progetto di trasposizione in fumetto dell'intero poema dantesco sarà per Toninelli l'edizione delle cantiche in tre volumi, un quarto dedicato alla vita di Dante, usciti tra il 2004 e il 2006. Dunque una sorta di *work in progress* nella costante riscrittura, ampliamento e adattamento secondo i criteri della sintesi e della riduzione parodica, il poema dantesco attualizzato in graffianti sketch,

[38] In "Devil e Hulk", n. 37, aprile 1997, pp. 49-69 (edizione originale *Inferno part three*, in "Daredevil", n. 347, dicembre 1995), testo di J.M. De Matteis, Ron Wagner matite, Bill Reinhold e R. McCain chine, Annalisa Bassi lettering, Christie Scheele colori, Felder e Chase supervisione.

[39] Numero 11, novembre 1969.

[40] La prima uscita sarà sul numero 41 del 1994.

caratterizzati da immediatezza e semplicità grafica, sintesi del messaggio e una certa rapidità di composizione, giocando spesso su stereotipi classici: Caronte sempre in ritardo, Cesare incallito giocatore di dadi, Beatrice una Wanda Osiris in chiave contemporanea. Un segno di schietta immediatezza e rapida fortuna, subito ripreso dal sintetico puro contorno di Paolo del Vaglio, nel suo *Nel ½ del cammin…*[41]: ogni pagina una tavola suddivisa in quattro vignette ove campeggia la statua di Dante. Nelle prime tre assertivo verso un ragazzino ai suoi piedi che, tranchant, recita una sola, fulminante battuta nell'ultima vignetta. Un Dante monumentale in cui si incarnerà, qualche decennio dopo, Giorgio Forattini raffigurandosi nelle vesti del poeta affrontato da Eugenio Scalfari/ Virgilio in *La divina repubblica. L'Inferno di Forattini*[42], la C*ommedia* mettendo in scena i molti vizi e le rade virtù dei politici del tempo. Con ancora Sergio Staino che in quattro strisce e dodici vignette, titolate *Ritorno a Firenze*[43], illustra il rimpatrio di uno stranito Dante che, sorpreso dal veder tutto procedere per il meglio – fiorentini sorridenti e lieti, pelliccerie e gioiellerie chiuse, librerie e farmacie aperte, nessuna auto e tutti a piedi, campanilismi evaporati e popoli unificati – s'affretta a chiamare Beatrice "…fossimo noi vissuti in esto tempo… tu non lo crederai, né so ragione… più non esiste un fiorentin coglione!!!" (fig. 29).

Una chiave di lettura, quella satirica legata a strip e poche battute, che ha visto la *Divina Commedia* sovente sfruttata. Nel dicembre 1969 esce la rivista mensile a fumetti "Horror"[44], edita da Gino Sansoni e ideata da Alfredo Castelli e Pier Carpi. Quest'ultimo, insieme al disegnatore torinese Marco Rostagno, crea la striscia *Beatrice* (fig. 28). Rivisitazione surreale delle icone letterarie e artistiche della tradizione scolastica, con un raffinato disegno narra i dialoghi tra la protagonista Beatrice – una bellissima fanciulla tacciata di stregoneria e legata al palo del rogo nuda, come la Verità, tanto da venir coperta solo quando in atto di mentire, silente accanto un incappucciato inquisitore – e protagonisti di varie epoche, da Leonardo a Sant'Antonio abate, papi e antipapi, imperatori e cavalieri e, naturalmente, un Dante intento alla composizione delle cantiche. Deliziosa allegoria pop, è la messa in scena di una grande 'commedia umana' che trova nel testo dantesco il suo contrappunto, il poeta stretto tra la Beatrice sul rogo e quella in Paradiso, divenendo egli stesso vittima d'ogni compromesso.

Negli anni della contestazione è poi inevitabile l'ironica risposta al fumetto nero all'italiana, una parodia dei criminali in calzamaglia partorita dalla fervida fantasia di Franco Bonvicini, in arte Bonvi, apparsa sul tredicesimo numero di "Tiramolla" nel 1968. È la nascita di *Cattivik*, una 'mac-

[41] Napoli 1978.

[42] Firenze 1988.

[43] In "L'Unità", 10 novembre 2002, p. 5.

[44] La prima serie, innovativa e di notevole qualità per l'eccezionalità dei collaboratori messi insieme da Sansoni, fu edita fino al novembre 1971 per un totale di 22 uscite. Giungendo a una tiratura di 30.000 copie, al tempo significative soprattutto per il costo piuttosto alto del mensile, 500 lire.

chia nera' informe da cui partono gambe e braccia posticce, che tenta d'esser feroce con scarsissimi ed esilaranti esiti e diverrà celebre nella versione di un ex collaboratore di Bonvi cui il maestro l'ha lasciato in eredità fin dagli anni Settanta: Guido Silvestri, alias Silver, l'inventore nel 1973 di *Lupo Alberto*. Nella testata bimestrale "Cattivik", che esordisce nel luglio 1989, tre storie sono dedicate alla parodie delle cantiche dantesche. In *Un'avventura infernale*[45], Cattivik tenta di derubare gli anziani d'una casa di riposo trovandosi coinvolto nella rivolta contro Dante, reo d'aver esasperato i degenti con il suo declamare a ogni ora del giorno e della notte. Fuggendo insieme dall'ospizio, Cattivik e Dante vengono proiettati da un pozzo in un Inferno animato dai cattivi dei fumetti suddivisi nei vari gironi. Seguirà *Cattivik in Purgatorio*[46] – una montagna fatta di tanti servizi igienici quanti i vizi, a ognuno dei quali è collegato un purgante differente – raggiunto dal nostro protagonista tramite la barca di Ulisse, navigatore solitario sponsorizzato da una ditta di bambole gonfiabili. E infine *Cattivik in Paradiso*[47], dove il nostro improbabile eroe si darà al furto delle aureole dei santi, equivocherà la Madonna con Louise Veronica Ciccone mentre San Pietro si ritroverà mutato in Antonello Venditti, essendo allora appena uscito l'album *Benvenuti in Paradiso* del cantautore romano.

Gli anni Settanta segnano l'autocoscienza di autori tesi all'indipendenza dalle grandi case editrici e, al contempo, l'ingresso nell'era citazionista postmoderna. Che potremmo inaugurare con uno dei radi spunti danteschi nella *bande dessinée* francofona: una citazione apparsa in un'avventura di *Blake e Mortimer*, fumetto nato in seno e nello spirito della proverbiale *ligne claire* belga che ebbe il capostipite in Georges Rémy, meglio noto come Hergé, padre nel 1929 di *Tintin* sulle pagine del "Petit Vingtième". Tra i collaboratori di Hergé emergerà il maniacale Edgar Pierre Jacobs, abile a dar vita autonomamente, nel 1946, alla coppia di distinti *old fellows* britannici creando un corpus di otto storie in trent'anni di attività. Il cameo dantesco appare in didascalia a una vignetta di *Le 3 formule del prof. Sato*[48]: quando il fuorilegge colonnello Olrik, antagonista epocale di Blake e Mortimer, irrompe con un "Fantastico!!!" poiché "… sotto i suoi occhi, in un'atmosfera dantesca, un androide sta prendendo forma", eloquente rinvio ai gironi infernali. Poca cosa non fosse per il contesto in cui appare: *Blake e Mortimer* essendo una serie di culto per intere generazioni, capolavoro romanzesco nell'intreccio di generi – dal giallo all'avventura, dallo spionaggio alla fanta-

[45] "Cattivik", n. 32, maggio 1992, pp.30-53, sceneggiatura di Moreno Burattini e disegni di Giorgio Sommacal.

[46] "Cattivik", n. 54, marzo 1994, pp. 50-73, sceneggiatura di Moreno Burattini e disegni di Giorgio Sommacal.

[47] "Cattivik", n. 40, gennaio 1993, sceneggiatura di Moreno Burattini e disegni di Giorgio Sommacal.

[48] Si tratta dell'ultimo albo disegnato da Jacobs, *Les 3 formules du Professeur Sat* , edito in due albi rispettivamente nel 1965 e nel 1967. Sarà stampato in albo in Italia da Comic Art nel 1987, dopo esser apparso sull'omonima rivista mensile.

scienza – tanto da esser entrato nell'immaginario comune, con la coppia di eroi divenuta icona planetaria. Anche per la capacità di imporre stilemi narrativi, il minuto citazionismo assurto a luogo comune nella stampa popolare e divulgativa. Esempio significativo il mensile "Lancio Story", antologia di fumetti di varia provenienza, che nel 1981 pubblica *Cane infernale* di Bruce Jones e Russ Heath. L'*incipit* della vicenda posto in didascalia sopra al titolo stesso riportando integralmente tre terzine del canto I dell'*Inferno*[49] utili a comprendere il dipanarsi della vicenda poi illustrata.

La metà degli anni Settanta del Novecento segna un mutamento epocale, ben colto da Claude Moliterni: "Quando vediamo alla televisione il trionfale successo di vecchie serie di *comics*, se ne deduce che si sta producendo un cambiamento fra i giovani, i quali preferiscono attestarsi su posizioni di passività: per i giovani d'oggi è più comodo premere un pulsante che voltare le pagine di un albo. L'audiovisivo sta trasformando tutto un pubblico"[50]. Il fumetto cerca così di adeguarsi al nuovo pubblico, procedendo nella linea di qualità del decennio precedente e orientandosi verso una maggior ideologizzazione, consapevolezza grafica e contenutistica, connotandosi il decennio della rivoluzione degli autori, non più anonimi esecutori ma artisti consci del proprio ruolo. È pure il tempo della fantascienza quale ambito di ricerca espressiva, laboratoriale, orientata alle prime venature di fantastico.

In Italia sarà Sergio Bonelli Editore, come su altra via era stata negli Stati Uniti la Marvel, a seguire il progetto di una marcata autorializzazione del fumetto popolare, divenendo casa editrice sinonimo di avventura di stampo realistico e impostando una ricerca di personaggi orientati principalmente a narrare le rovine della modernità insieme alle nuove dimensioni del presente e le prospettive del futuro o, in maniera secondaria, una malinconica e disincantata lettura del passato. E sono gli eroi Bonelli ad aver ciascuno incontrato, in un modo o nell'altro, lo spettro di Dante nei loro albi tascabili divenuti rapidamente un'abitudine settimanale, rinverdendo i fasti degli anni Sessanta degli italici eroi in calzamaglia, mutati dallo smarrimento metafisico degli anni Ottanta. Tanto da convertire il destino usa e getta degli albi bonelliani da fumetti di consumo a serie da collezione. Nell'aprile 1982 esordisce il mensile "Martin Mystère", il 'detective dell'impossibile' creato dall'inesauribile fantasia di Alfredo Castelli e dal tratto di Giancarlo Alessandrini. Archeologo, scrittore, divulgatore, avventuriero, capace per un lungo periodo di conciliare fumetto d'autore e prodotto popolare secondo uno standard qualitativo di buona divulgazione, non lasciando nulla inespresso e tornando alle fonti del *feuilletton* francese e delle *pulp stories* americane d'inizio Novecento: serialità, personaggi fissi e comprimari ben

[49] "Ed una lupa, che di tutte brame/ sembiava carca ne la sua magrezza,/ e molte genti fé già viver grame,/ questa mi porse tanto di gravezza/ con la paura ch'uscia di sua vista,/ ch'io perdei la speranza de l'altezza./ E qual è quei che volontieri acquista,/ e giugne 'l tempo che perder lo face,/ che 'n tutt'i suoi pensier piange e s'attrista".

[50] In *Il fumetto*, op.cit., p. 50.

definiti, tormentoni verbali e narrativi. *Diavoli dell'Inferno!*[51] (fig. 2) il titolo dell'episodio in cui seguiamo l'antropologo in una dimensione esoterica che prende spunto da un episodio storico: il passaggio di Dante in Lunigiana il 26 dicembre 1311, quando riceve dai Malaspina l'incarico d'incontrare il vescovo di Luni. È l'abbrivio per sviluppare una trama giostrata intorno a un idolo raffigurante Bafometto di cui Dante dovrà esser custode, a costo della propria vita, appartenendo egli ai Fedeli dell'Amore, movimento esoterico legato al dolce Stil Novo, a sua volta influenzato dall'eresia catara. E saranno i poteri dell'idolo a condurre il poeta in un viaggio nell'aldilà – esoterico e non più spirituale – di cui darà conto al suo ritorno nella *Commedia*.

Se Mystère è proteso a ricercare e indagare tutto quanto si trova al di fuori di lui, nel mondo, un altro personaggio Bonelli svolgerà il ruolo opposto, indagando il senso dell'esistenza a partire da sé. Lo propone nel 1986 Tiziano Sclavi: è Dylan Dog, l''indagatore dell'incubo', il maggior successo editoriale del decennio, per alcuni anni un fenomeno di costume tale da replicare l'effetto avvenuto trent'anni prima con Diabolik e gli epigoni con la 'k'. Sclavi affianca Castelli nell'operazione di superamento della distinzione tra fumetto seriale e d'autore con un albo che ha tutte le caratteristiche per cogliere il senso di quegli anni: un citazionismo esasperato, l'immagine del bel tenebroso dalle tenere titubanze esistenziali, prototipo del tempo nel suo anteporre l'essere al fare, protagonista di esperienze in cui il mondo è rappresentazione del proprio animo e la realtà proiezione dei propri tormenti. E conscio di quella finitezza umana, della capacità di dar voce allo smarrimento e al desiderio di comprensione tipici degli adolescenti. Sclavi scrive lunghissime e dettagliatissime sceneggiature, così non solo da entrare in empatia con i suoi personaggi ma anche con i disegnatori. A Dante non sono dedicate storie o vicende particolari ma la copertina dell'episodio *Il Settimo girone*[52], firmata da Angelo Stano, in cui Dylan Dog appare nelle vesti di Caronte, omaggio a Doré, ripreso poi in espliciti rimandi grafici all'interno della storia (fig. 10).

Ma il successo di un "Dylan Dog" non riesce a nascondere la prima, significativa crisi del fumetto d'autore e delle strip da quotidiano, nel pieno degli anni Ottanta amplificata dall'eclatante arrivo dei fumetti del Sol Levante, i *manga* giapponesi limitati inizialmente ai cartoni animati, gli *anime*, semplici da tradurre e commercializzare. È l'invasione dei *mecha*, i megarobot, giganti bellicosi che si chiamano *Mazinger Z* (in Italia *Mazinga Z*) o *UFO Robot Grendizer* (*Atlas UFO Robot Goldrake*), solo per citare alcuni di quelli creati da Kiyhioshiy – detto Gō – Nagai, colui che per primo ha posizionato un pilota umano all'interno della testa di un robot di trenta metri.

[51] Sceneggiatura di Stefano Santarelli, disegni di Rodolfo Torti, edito in "Martin Mystère", n. 153, dicembre 1994.

[52] "Dylan Dog", n. 202, giugno 2003, copertina di Angelo Stano, soggetto e sceneggiatura di Paola Barbato, disegni di Corrado Roi.

E fanciullo suggestionato da Dante, nel Giappone che aveva conosciuto già diverse traduzioni e rielaborazioni del poema: "A pensarci adesso, mi sembra una cosa davvero singolare, ma nella libreria di casa c'era anche un adattamento per bambini della *Divina Commedia* di Dante. Non so chi l'abbia comprato e perché. [...] L'*Inferno* dantesco e la vicenda dello spirito di Beatrice che accompagna l'autore lungo i paurosi gironi mi impressionarono immediatamente sebbene, data l'età, ancora non riuscissi a capire bene numerosi passi dell'opera. Fu soprattutto l'immagine di Lucifero tricipite incastrato nel ghiaccio a complirmi tanto da rimanermi per sempre incisa nella memoria"[53]. Tanto da rielaborarla con la creazione, nel 1971 per la neonata rivista "Bokura magazine", di *Mao Dante*, precursore del celeberrimo *Debiruman* (in Italia *Devilman*), violentissimo uomo-diavolo. Un fumetto che segna bene la distanza della cultura nipponica da quella d'impianto cristiano: Mao Dante è un demone dei ghiacci, memoria per Nagai dell'immagine mirabile e possente di Lucifero imprigionato nel ghiaccio di Cocito, una delle amate invenzioni di Doré. Lo spunto sono brani del poema dantesco e rivisitazioni in salsa giapponese della religione cattolica: Dio è un'entità malvagia giunta dallo spazio, Dante un re demone che si incarna nel giovane Ryo Utsugi per coglierne l'energia vitale e mutarsi in Mao Dante seminando morte e distruzione a Tokyo. Così si presenta nei balloons di una tavola strutturata su cinque vignette dal taglio orizzontale e piano americano "Quando sono stato sconfitto da Dio e scagliato nei ghiacci dell'Himalaya... Ho lasciato il mio corpo a Giuda e ho fatto vagare il mio spirito nel tempo". Illuminante. Fumetto esemplare della cultura fortemente estetizzante da cui origina, lascerà in Nagai il desiderio di un affondo maggiore alle cantiche di Dante. Nasce così, nel 1998, ispirato palesemente alle illustrazioni di Doré (fig. 8), un progetto in tre volumi, l'ottanta per cento circa della foliazione dedicata all'*Inferno*. Una versione di notevole originalità nel tentativo, con la sensibilità di un'altra cultura, di cogliere lo spirito dantesco, pur rimanendo inevitabilmente a livello puramente epidermico. L'esito è un lavoro certo didascalico, fedele allo svolgimento dei canti, ma originale nell'interpretazione delle atmosfere del testo quando si affranca dalla pesante eredità dell'artista francese. L'estetica di Nagai seguendo e attualizzando il modello orientale: libretti in piccolo formato, ampia foliazione con poche vignette per pagina, grande libertà compositiva, rigorosamente in bianco e nero sfruttando moderatamente il retino tipografico in favore di un massiccio uso del nero e di ansiogeni sfondi meticolosamente tracciati a mano, linea per linea (fig. 17). Dialoghi essenziali e realismo cinematografico con ritmo incalzante e *pathos* esplosivo sono sottolineati dall'ampio utilizzo di linee cinetiche, inquadrature angolate e impaginazione verticale delle vignette in una narrazione fluida e armonica (fig. 12). Distinta da stereotipi tipicamente naganiani nelle fisionomie dei personaggi, Dante con il viso costantemen-

[53] In Glauco Guardigli, *Dante al sol levante. Dante e Gō Nagai*, in Paolo Guiducci, Loris Cantarelli (a cura di), op.cit., p. 58.

te imperlato di gocce di sudore a sottolineare l'intimità dell'uomo, i suoi dubbi e riflessioni, l'accorata compassione volta a contrasto con le epiche atmosfere (fig. 5). Se evidente il fascino dell'horror in scene decisamente *splatter*, il senso del grottesco appare libero da ogni condizionamento. Un omaggio alla cultura italiana e al suo poeta non isolato: significativo l'*Inferno* di Eiichiro Oda, uscito originariamente nel 1997[54], avventura venata di ironia e ridicolo nella rilettura delle mitologie occidentali, con il guardiano demoniaco Minotauros che sovraintende alla discesa "al quarto livello, l'inferno rovente", mentre sensuali diavolesse introducono i vari gironi.

Rivisitazioni e sperimentazioni ma anche singolarissime operazioni. Tra esse merita una citazione Aldo Caponi, alias Don Backy, e il suo personale *Inferno*[55]. Caponi, autore di testi e disegni, si scaglia in un'invettiva contro l'offesa subita con lo scippo dei diritti di una sua canzone, contro chi è privo di valori etici, contro chi non ha a cuore il pianeta in un'accorata difesa dei valori ecologici e degli animalisti. Una cantata in endecasillabi, ad accompagnare la propria discesi agli inferi, di chi oggi definiremmo uno spirito *no-global*. Un prodotto esemplare, allo spegnersi degli anni Ottanta, del significativo mutamento di codice linguistico dei fumetti, ora basati su di una nuova estetica, nella contaminazione con design, fashion e glamour. Il fumetto ormai abbandonando definitivamente quello che dovrebbe essere il proprio pubblico d'elezione, gli adolescenti, e cominciando a seguire chi adolescente lo è stato. Il pubblico si contrae, dalla distribuzione generica e di massa si passa a una distribuzione mirata. Con il conseguente riposizionamento verso lettori conosciuti nelle loro predilezioni e d'estrazione ben precisa. La riproposizione dei testi letterari in formato *comics* si sostanzia in lavori sempre più raffinati, esito dei nuovi tempi di produzione, che non dovendo creare nell'ottica di una periodicità d'uscita prevede ritmi pausati, riflessivi e una qualità notevole. Associando ai grandi testi la creazione di saghe a fumetti ambientate in precisi momenti storici, unendo a trame complesse il richiamo e ripasso di dati memorabili, sviluppando le storie con una più curata documentazione critica e una notevole sensibilità artistica, tanto nei disegni – maestra la lezione della scuola belga per meticolosità e pulizia – quanto nei testi, figli della tradizione romanzesca francese. Sono anni di una sperimentazione che lavora ad associare emozione, sentimento e razionalità. Gli anni che condurranno al cosiddetto 'rinascimento americano' del fumetto e alla *graphic novel*, dotata di maggior dignità letteraria e figurativa, sviluppandosi la scrittura fumettistica in simbiosi con disegni compiutamente pittorici. Saranno gli anni Novanta, con la perdita del centro e di riferimenti, a segnare il ritorno del fumetto al pubblico dei quindici- venticinquenni, a livello internazionale i supereroi dominando il mercato nelle versioni completamente riviste e aggiornate, per riscrittura e tensione grafica, della DC e della Marvel, pronte a sfidarsi nel nuovo millennio anche sul gran-

[54] In "One Piece", n. 54, dicembre 2009, pp. 3-22.

[55] *L'Inferno*, testo e disegni di Don Backy, colori di Antonio Canale, introduzione di Alberto Bevilacqua, collana "Little Nemo", anno II, n. 5, maggio 1985.

de schermo cinematografico. Irrompe la cultura *cyberpunk* e la distinzione tra fumetto d'autore e fumetto popolare è ormai assai labile, combinandosi semplificazioni seriali con sofisticazioni autoriali. Nel giugno del 1991, Sergio Bonelli dà alle stampe l'esordio di "Nathan Never", il personaggio orientato ai mondi nuovi della cibernetica, un agente speciale del futuro immerso in un ambiente ipertecnologico creato da un trio di sceneggiatori sardi: Michele Medda, Antonio Serra e Giuseppe Vigna. Nel decimo numero della collana[56], l'"investigatore del futuro' dal carattere ombroso, schivo e taciturno trova il testo dantesco esclamando "Era da anni che cercavo questo libro" e tutto l'episodio è punteggiato dalle terzine dantesche che fanno da contrappunto a una complessa e cupa campagna elettorale in una città strutturata a livelli come i gironi infernali, il finale vedendo l'ascesa dei protagonisti in un avanzato ascensore, l'albo chiudendosi sull'"… e quindi uscimmo a riveder le stelle". Visioni astratte, un disegno dinamico e preciso nelle linee cinetiche che legano sequenze di vignette, ma soprattutto le terzine a far da filo conduttore di una vicenda che reinterpreta in chiave futuristica le suggestioni dantesche.

Nel solco delle edizioni Bonelli si inscrive un'altra serie di taglio avventuroso fantascientifico, pubblicata dall'ottobre 1992 da Star Comics: "Lazarus Ledd"[57], le avventure di un giovane giornalista americano free lance, già agente speciale, protagonista della serie. Lo spunto per l'albo *Discesa all'Inferno* è dato dal ritrovamento di un'antica pergamena che, attraverso varie vicissitudini, condurrà Ledd sul Monte Amiata a scoprire ed entrare in dialogo con un asteroide dotato di coscienza e intelligenza. Che secoli prima aveva attratto Dante offrendo la genesi del poema, come l'asteroide stesso narra al giornalista: "Dante scrisse la *Divina Commedia* per dare una spiegazione in base alla sua cultura e alla sua poesia, alle immagini che qui vide *nella propria mente*. Un uomo di quel tempo non poteva certo capire che si trattava di una *registrazione*, o se preferisci della *digitalizzazione* di innumerevoli *menti umane*, poiché la mente non è altro che *elettromagnetismo*, *reazioni chimiche* e *fisica quantistica*". Aggiungendo poi, alla domanda di Lazarus su come Dante fosse lì giunto: "Una sorta di mia *gratificazione* personale. Mi incuriosiva il modo in cui il suo genio poetico avrebbe dato *forma* alle immagini viste qui. […] Rimasi affascinato anche dal modo in cui il grande Gustave Doré visualizzò la *Commedia* nei suoi dipinti" (fig. 9). Un Dante che si fa cronista, presentato come uomo tormentato ma anche attento indagatore, saldandone la figura a quella del suo illustratore principe.

In questi anni resistono sul mercato testate legate a un'altra epoca, periodici antologici di fumetti a uscita settimanale, capaci a volte di editare serie di rara qualità guardando all'ambito latino-americano, oltre che alla produzione europea, traducendo a distanza di decenni avventure che tenta-

56 *Inferno*, "Nathan Never", n. 10, marzo 1992, soggetto e sceneggiatura Giuseppe 'Bepi' Vigna, disegni e lettering Dante Bastianoni, copertina Claudio Castellini

57 *Discesa all'Inferno*, in "Lazarus Ledd", anno VIII, n. 89, novembre 2000, ideazione, testi e supervisione Ade Capone, disegni Fabio Bartolini e Alessandro Bocci, lettering Luca Loletti, copertina Alessandro Bocci, colori di copertina Mara Damiani.

no di cogliere i gusti mutati del pubblico italiano. È il caso di "Skorpio", pubblicata dal 1977 al 2010 da Eura Editoriale, che edita nel 2000 *La macchina di Von Neumann*: un'avventura di Storm – realizzato da Don Lawrence nel 1976 per la rivista olandese "Eppo" – astronauta vittima di un incidente che fa ritorno dopo secoli sulla Terra trovando un luogo in pieno spirito fantasy, popolato di creature fantastiche. Un episodio di fantascienza vintage ingenuamente sceneggiato ma ottimamente dipinto dall'inglese Lawrence, il protagonista addentrandosi nei gironi infernali immaginati da Gustave Dorè, rielaborati in tavole di dinamica vivacità pittorica – realizzate a tempera, acrilico e con una rara padronanza della china – con l'autore che si prende la sola libertà di creare un Virgilio futuribile ad accompagnare Storm e compagni, Redhair, Rak*El e Nomad, tra le pene di lussuriosi, atei ed eretici, blasfemi, simoniaci, ipocriti, consiglieri fraudolenti, falsari e traditori (fig. 16). Un omaggio alla *Divina Commedia* di qualità, poche tavole a cogliere l'essenza dell'ambientazione veicolandola assai bene al pubblico fiammingo, preso per mano dall'autore tramite il sussidio di dialoghi didattici: "Tutto questo mi ricorda qualcosa Storm… Che razza di posto è questo?", "Ti dirò che non volevo crederci, Redhair… Ma siamo davvero… nell'Inferno di Dante… con le illustrazioni di Gustave Doré!" (fig. 22), "È una di quelle strane storie delle quali parli ogni tanto… quelle storie della Terra di milioni di anni fa, vero?", " Si, Redhair… un tempo visse un grande poeta chiamato Dante… Egli scrisse un'opera chiamata la Divina Commedia… E deve aver visitato questo posto…".

Se *Storm* alla fine del XX secolo poteva cogliere in Italia solo l'attenzione di qualche appassionato di fantasy, nella penisola si mirava a lavorare con artisti ormai celebrati o su progetti specifici, senza più l'utopia della strutturazione di collane dedicate a nuovi protagonisti ma definendo fin da principio precisi limiti entro cui agire, ogni scelta ora orientata al mutato pubblico. Nel 1999 Il lussurioso Milo Manara[58], celebre per fanciulle longilinee e lungocrinite e un solido realismo figurativo – in certe vignette si ha la sensazione di vedere trasposizioni fotografiche – torna a Gustave Doré in una de *Le avventure di Giuseppe Bergman*, la serie che aveva cominciato a disegnare nel novembre 1978 per il mensile belga "A suivre". L'influenza del sodalizio con Hugo Pratt è evidente, così come la familiarità con Federico Fellini, in questo metafumetto in cui il protagonista Giuseppe Bergman è l'alter ego dell'autore. Nell'albo *A riveder le stelle. Le avventure metropolitane di Giuseppe Bergman*, una storia tutta disegnata ad acquatinta in cui capolavori iconici della storia sono blandamente legati dall'evanescenza della trama, riscrive alcuni canti dell'*Inferno* dantesco (riattraversato in compagnia di Valentina-Beatrice!) in ambienti e fondali descritti con poetico dettaglio ma senza riuscire a sviluppare a fondo la gamma espressiva dei personaggi in un montaggio non sempre incalzante. Seppur ogni tavola viene da lui di-

[58] Che aveva già realizzato una tavola dedicata a Dante, Firenze e Giotto per la *Storia d'Italia a fumetti* di Enzo Biagi.

visa in strisce con l'abilità di inserire in vignette della stessa altezza primi piani, campi lunghi o panoramiche in una varietà di stili ben congegnata e da consumato professionista del settore (fig. 19).

Nel 2004 c'è la breve parabola di *No Name*, un supereroe obeso, morto alla prima uscita come paladino e risorto come zombie per vivere grottesche avventure. Uscito dalla penna di Davide Barzi e disegnato da Oskar, è protagonista di quattro albi di cui l'ultimo, intitolato *Maciste contro tutti*, lo vede vagare per i gironi dell'inferno con Satana a fargli da Virgilio, dopo esser precipitato "nel luogo più bollente e a sud del mondo" dagli studi di Cinecittà. L'impaginazione dei gironi infernali esula dalla gabbia delle vignette strutturandosi in sei pagine che contengono ciascuna un'illustrazione accompagnata da endecasillabi di spiegazione. Ecco il libidinoso No Name che curiosa "nella palude Stigia e nel suo fango/ la lotta tra iraconde ed indolenti" commentando "e il naufragar m'è dolce in questo tango/ tra tanga, fangature e sfregamenti". L'apertura, su doppia pagina, è nuovamente un palese omaggio a Doré, sia per composizione che per realizzazione, un raffinato tratteggio elegantemente ripreso a mezzatinta (fig. 20).

Nel medesimo anno, a ottobre, si compie una significativa operazione: il Sistema Museale della Provincia di Ravenna commissiona un albo a fumetti nel formato Bonelli e in 64 pagine – scritto da Massimo Marcucci e Gianni Barbieri con la collaborazione di Eloisa Gennaro e i disegni di Riccardo Crosa – in cui la protagonista Caterina Valenti, studentessa di Conservazione dei Beni Culturali a Ravenna, vive un'avventura tra giallo ed esoterismo, presente e passato sulle tracce di Dante, la setta dei Fedeli d'Amore, gli Accoltellatori di Ravenna e il Sacro Graal... Filo conduttore sono i musei, le biblioteche, gli archivi, i beni culturali del territorio ravennate che consentono alla ragazza di progredire nella sua ricerca e indagine, mostrando un lato diverso rispetto a quello polveroso ormai insito nell'immaginario giovanile. Un progetto legato proprio al tentativo di avvicinare ai musei una fascia di pubblico oggi piuttosto distante, scindendo a fine racconto finzione narrativa da avvenimenti e fatti reali. Un esperimento certo da tentare in anni in cui l'industria dell'intrattenimento popolare ha ormai connesso strettamente fumetto, cinema, televisione e videogiochi in una produzione di consumo ampliata a dismisura tramite il *licensing* e il *merchandising*. Così anche la *Divina Commedia* può dar vita nel 2010 a *Dante's Inferno*, un *software house* per Playstation e Xbox elaborato in diversi anni di lavoro da parte di un gruppo di programmatori della Visceral Games, che diverrà l'omonima graphic novel di Christofer Gage e Diego Latorre[59], liberissima e assai fuorviante interpretazione della *Divina Commedia*. Mentre il primo esempio di multimediale era stato voluto dalla casa editrice scolastica "La Nuova Italia", nel 1998 commissionando a Giuseppe Palumbo un *educational* sviluppato a partire dall'*Inferno* dantesco, che nel 2000 diverrà un cd-rom multimediale ricco di oltre duecento disegni a pennello e china, in parte suggestionati ancora da Doré.

[59] *Dante's Inferno 2*, in "Panini Comics presenta", anno III, n. 14, giugno 2010.

Commistioni di generi che hanno portato a una rinascita del fumetto tramite la *graphic novel*, sovente portatrice di idee politiche e che, pur non rivolgendosi più alle masse, si rivela un mezzo certamente idoneo a raggiungere ampie fasce, recuperando tensioni *underground* e capace di creare fumetti politici di grande aggressività. In questa direzione sono andati alcuni degli interventi legati alle iniziative per il centenario dantesco del 2015. Quelli di maggior spessore paiono esser stati tre, ciascuno a sviluppare uno degli attuali registri visivi del mondo del fumetto. Per i tipi di Salani è uscito *Dante per chi ha fretta* dello svedese Henrick Lange (fig. 30), un volume che intreccia disegni, fumetti, commenti a illustrare la vita e il pensiero di Dante, oltre al poema 'interpretato' in chiave moderna – scopriamo ad esempio il collegamento tra Dante e i Nirvana – sempre e comunque con una certa pertinenza al dato storico. Legato invece al mondo della *graphic novel* è il suggestivo – e ambizioso – *Dante Alighieri* edito da Kleiner Fug, un libro capace di fondere efficacemente in un'unica narrazione la vita di Dante e la *Commedia* avendo a voce narrante Beatrice. Con i disegni della giovane Astrid, interprete di una tavolozza espressiva che lega personaggi ed efficacissimi sfondi (fig. 6), gli sceneggiatori Alessio D'Uva e Filippo Rossi hanno lavorato sul senso della lezione di Dante oggi, sviluppando il tema del poeta nei rapporti con i contemporanei e soprattutto i canti dal XXX al XXXII del Purgatorio, quando Virgilio si accomiata e Dante è con Beatrice. La medesima Kleiner Fug ha poi pubblicato, nell'aprile 2015, *Farinata degli Uberti* opera prima di Corso Tarantino, *graphic novel* in cui i morbidi toni dell'acquerello sono declinati in cupe atmosfere.

Il rapporto con il *mood* dominante, determinato dal linguaggio dei social network sarà forse affidato a un fumetto non ancora uscito ma divenuto iconico in rete – *Dante II. Ritorno all'Inferno* – una parodia annunciata nel 2004 a opera dei fratelli Mattioli di cui è apparsa l'ipotetica quarta di copertina: "La missione che Dio gli ha affidato pesa come un macigno sulle spalle di Dante Alighieri. Tornare, a 3/4 del cammin della sua vita, ancora una volta in quella Selva Oscura, lasciare ancora una volta ogni speranza, andare fra la perduta gente... Forse tutto questo è troppo per lui. Ma quando Lucifero rapisce l'anima di Beatrice, a Dante rimane una sola cosa da fare: andare fino in fondo e pestare duro! DANTE ALIGHIERI È TORNATO ED È PIÙ INCAZZATO CHE MAI!!!"[60]. Inevitabile immaginare come ai luoghi comuni si assocerà un linguaggio di esplicita, quanto gratuita, violenza, in una parodia immaginata, come d'uopo e filo conduttore della storia rievocata, a esorcizzare un testo vissuto in ottica squisitamente scolastica.

La breve storia della *Divina Commedia* a fumetti è forse metafora del fumetto stesso, dell'evoluzione di un linguaggio: emozione immediata e semplificatrice, ma anche ricerca estetica e linguistica; avanguardia, arte, interpretazione del passato e tentativi di interpretare e tradurre il presente. Dante a fumetti è manifestazione della cultura popolare del XX secolo, riflesso del proprio tempo, espressione di mutamenti di mentalità e di espressività negli ultimi settant'anni, nella direzione e delle semplificazioni emotive e della semplificazione del segno.

---

[60] Dal sito http://www.fratellimattioli.it/dante2pr.htm.

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

ENTRAMBI SI IMMERSERO NELLA LETTURA... MA POCO DOPO TOPOLINO CEDE AL SONNO MENTRE PIPPO RESISTE ANCORA UN POCO.
IO MI SENTO MORIRE DAL SONNO... AHHH!
E IO... SOGNO DI MORIRE... OHHHH...
GULP!
E COSÌ, LA MAGIA CONTINUA... MA CHE COSA ACCADRÀ DI TOPOLINO E PIPPO, ORA CHE SONO VERAMENTE NELL'INFERNO? FINIRANNO ARROSTITI O GELATI?...

Fig. 4.

DOVE MI TROVO?
AHH... PERCHÉ...
PERCHÉ MI TROVO IN UN POSTO SIMILE?
MI SONO FORSE ALLONTANATO DELLA "RETTA VIA", ADESSO, NEL MEZZO DELL'IMPORTANTE VIAGGIO DELLA MIA VITA?
DA QUANTO MI TROVO IN QUESTA SELVA?

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 7.

Fig. 8.

QUI SI CONVIEN LASCIARE OGNE SOSPETTO.
SEGUIMI. TI SARO' DA GUIDA.
BASTA CON QUESTA COMMEDIA, DANNAZIONE!
COMMEDIA?... HAI DETTO BENE.
!
"UNA DIVINA COMMEDIA."
GUAI A VOI, ANIME PRAVE! NON ISPERATE MAI VEDER LO CIELO! I'VEGNO PER MENARVI A L'ALTRA RIVA NE LE TENEBRE ETTERNE, IN CALDO E N'GELO.
E TU CHE SE' COSTI', ANIMA VIVA, PARTITI DA COTESTI CHE SON MORTI. PER ALTRA VIA, PER ALTRI PORTI, VERRAI A PIAGGIA, NON QUI: PER PASSARE, PIU' LIEVE LEGNO CONVIEN CHE TI PORTI.
BASTA, PER FAVORE, BASTA...
CARON, NON TI CRUCCIARE: VOLSI COSI' COLA' DOVE SI PUOTE CIO' CHE SI VUOLE, E PIU' NON DIMANDARE.
BASTAAAAAAA!!!

Fig. 9.

QUATTRO ANGELI DELLA MORTE COME COMPAGNI DI VIAGGIO...

...PER IL BARCAIOLO CHE LI HA TRAGHETTATI IN QUESTO INFERNO...

Fig. 10.

Fig. 11.

Fig. 12.

Fig. 13.

CIAO, COLLEGA!
CIAO, DANTE!
QUAK! QUAK!
ADDIO E PERDONACI!
PER QUESTA VOLTA ANDATE PURE!
DIVINA COMMEDIA
"O patria mia, solleva il capo affranto,
Sorridi ancora, o bella fra le belle,
O madre delle madri, asciuga il pianto!
Il ciel per te s'accenda di fiammelle
Splendenti a rischiararti ancor la via,
Sì che tu possa riveder le stelle!
FINE

Fig. 14.

Volan per l'aer qual una procella
quanti in vita inquinarono l'ambiente:
dir di lor danno è dura favella.
VOLGI LO SGUARDO IN ALTO, PAPERINO!
ULP!
IN QUEL TURBINE ETERNO VAGANO I DANNATI, INSIEME COI RIFIUTI DA ES- SI SEMINATI!
SEMBRA UN IMMENSO CICLONE!

Fig. 15.

Fig. 16.

Fig. 17.

Fig. 18.

"CONSIDERATE LA VOSTRA SEMENZA. FATTI NON FOSTE A VIVER
COME BRUTI, MA PER SEGUIR VIRTUTE E CONOSCENZA."...
ORA LEI SARÀ LÌ, DAVANTI A ULISSE...
QUESTO È DORÉ, CHE ILLUSTRA
L'EPISODIO DI PAOLO E FRANCESCA,
TRA I LUSSURIOSI, SEMPRE
NELL'INFERNO DANTESCO...

Fig. 19.

SALTIAMO LA LUSSURIA, IL SOL PECCATO
DA CUI – MA NON PER SCELTA – RESTI ILLESO.
PER SOLA L'ESPIAZIONE È: FLAGELLATO
DA NEVE, ACQUA E TEMPESTA A TERRA STESO.
E UN CANE CON TRE TESTE CHE È...
ECCELLENTE!
MA NO!
CEREBROLESO
SOVRAPPESO!

Fig. 20.

Fig. 21.

SONO LONTANO DALLA TERRA, IL MIO MONDO, DA TANTO DI QUEL TEMPO, CHE TUTTE QUESTE CITAZIONI SI STANNO TRASFORMANDO IN UN FAZZESCO INSIEME...
ATTENTO A CAMMINARE, STORM... O RISCHI DI FINIRE DI SOTTO, TRA QUEI PUZZOLENTI FALSARI...
IL DIO DI CUI PARLA VIRGILIO... NEUMANN O NEWMAN... MI RICORDA UN FAMOSO MATEMATICO DEI MIEI TEMPI... JOHN VON NEUMANN... ORA, SE COMBINIAMO L'ORIGINE TERRESTRE DI QUESTO INFERNO ISPIRATO DALLA DIVINA COMMEDIA DI DANTE...
...A ME VIENE IN MENTE UN'INVENZIONE DI VON NEUMANN... INTORNO AL 1950, EGLI PROPOSE DI MANDARE NELLO SPAZIO UNA NAVE-ROBOT, CHE AVREBBE POTUTO ATTERRARE SUI PIANETI E COSTRUIRE REPLICHE DI SE STESSA, CHE AVREBBERO POTUTO VOLARE E RIPRODURSI A LORO VOLTA... DA UNA A DUE, A QUATTRO, OTTO, SEDICI, TRENTADUE... ALL'INFINITO...
...CON L'INTRUSO... OSSIA, UNA GIGANTESCA ASTRONAVE FATTA DI INNUMEREVOLI PICCOLE PARTI, O BOZZOLI... IL PRIMO DEI QUALI SAREBBE STATO COSTRUITO DA NEUMANN...
VON NEUMANN CALCOLÒ CHE, IN UN PAIO DI SECOLI, TUTTA LA MATERIA DELLO SPAZIO SAREBBE STATA USATA PER COSTRUIRE QUELLE MACCHINE DI VON NEUMANN...
MA... ACCIDENTI!... QUELLO DEV'ESSERE ANTEO... IL GUARDIANO DELL'ULTIMO CERCHIO!
NIENTE PAURA, AMICI... ANTEO NON VI FARÀ DEL MALE...
12

Fig. 22.

LA ROVINA IN COMMEDIA
DANTESCO DI JACOVITTI
Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
la diritta via era smarrita.
A SINISTRA
AL CENTRO
DESTRA
AH!

Fig. 23.

Fig. 24.

il GiORNALiNO
Settimanale dei ragazzi
Personaggi
della
Divina
Commedia
IL CONTE UGOLINO

Fig. 25.

Fig. 26.

GOLD KEY
BORIS KARLOFF
12¢
BORIS KARLOFF
TALES OF MYSTERY
An angry oath, sworn six centuries ago, spawns
THE GREAT FLOOD OF FLORENCE!

Fig. 27.

AMOR CHE MOVE IL SOLE E L'ALTRE STELLE
DUM
QUESTO È IL MIO IMPRIMATUR
QUELLO STUPIDO CROCIATO HA FATTO SCAPPARE IL DIAVOLO E IO NON SO PIÙ CON CHI GIOCARE...
NON SAPREI COME FARE...
NON È ANCORA LA STAGIONE DELLE MELE.
ABBIAMO FIRMATO UN MANIFESTO DI INTELLETTUALI IN FAVORE DI BEATRICE...
NEL NOME DEI PIÙ ALTI PRINCIPI MORALI, ESIGIAMO CHE LE SUE NUDITÀ SIANO COPERTE.

Fig. 28.

ACQUA PER TUTTI
BASTA CON GLI OGM
..TU NON LO CREDERAI, NÈ SO RAGIONE..
..PIÙ NON ESISTE UN FIORENTIN COGLIONE!!
NO ALLA LEGGE DEL PROFITTO
NO ALLA GUERRA

Fig. 29.

Fig. 30.

PAOLO MORETTI

DANTE ISPIRATORE E VITTIMA DELLA SATIRA

Ateneo – 28 ottobre 2015

Nella mia comunicazione, che non ha l'ambizione di essere definita relazione e non può competere in profondità e competenza con gli interventi di chi mi ha preceduto, prima di offrirvi un piccolo contributo visivo di immagini satiriche che mi auguro suscitino il vostro interesse, desidero in modo sintetico soffermarmi su quanto nei secolo passati è stato detto a proposito di Dante satirico, anzi di Dante definito da secoli "il principe satirico dell'Arno".

Da un libro interessante di cui suggerisco la lettura "La satira in versi" recentemente presentato da Carocci editore, ho tratto alcune notizie sull'argomento che presento alla vostra attenzione[1].

Nel 1751 appaiono postume a Firenze "Le satire del senator Jacopo Soldani, patrizio fiorentino" volume curato dall'erudito settecentesco Anton Francesco Gori che nella prefazione sinteticamente traccia una storia della poesia satirica con pertinenti considerazioni sulle origini e sugli sviluppi della satira stessa tra gli scrittori italiani e scrive: "Poiché nella grand'opera dantesca molti canti vi sono che per bellissime e maravigliose Satire meritano certamente d'esser considerati, dal che addivenne che DANTE ISTESSO FOSSE IL PRINCIPE SATIRICO NELLA NOSTRA LINGUA APPELLATO".

Nella diagnosi del critico letterario Andrea Mazzucchi vi è non solo la priorità cronologica riconosciuta a Dante nella storia della poesia satirica italiana, quanto piuttosto la lucida identificazione di due linee alternative: quella ariostesca, la cui cifra distintiva è indicata nella nobile facilità e nella grazia naturale e quella dantesca, segnata invece dalla forza e dalla robustezza dello stile.

La prima linea recupera, con rinnovata sensibilità filologica, i procedimenti ironici, le inflessioni autobiografiche, la relativizzazione dei punti di vista dell'antico sermo oraziano e rivela una ancora possibile o almeno auspicata integrazione sociale del poeta.

La seconda linea, fondata sul modello della risentita indignazione giovenaliana e contaminata con le tonalità deprecatorie della tradizione apocalittico-profetica e dell'invettiva mediolatina consente al poeta satirico di riven-

[1] GIANCARLO ALFANO (a cura di), *La satira in versi*, Roma 2015.

dicare la propria estraneità alla corruzione che lo circonda sancendo di fatto la sua marginalità e sconfitta nella comunità dei suoi destinatari.

Già nel seicento Nicola Villani riconosceva nel Dante della Commedia il padre della satira volgare. Del poema di Alighieri diceva "Hannovi le punture di Cratino e di Eupolide. Havvi il riso mordace di Aristofane, havvi il sale di Orazio, havvi lo stomaco e l'amarore di Persio e di Giovenale. E finalmente havvi abbondevole riso, ma molto piu' abbondevole maldicenza".

L'inclinazione alla maldicenza e un comprensibile risentimento maturato durante l'esilio evidenziano l'aspra denunzia della corruzione morale e del peccato, e l'insistenza sulla dimensione etica. Non si può dimenticare che la censura dei malvagi e la correzione morale sono anche i tratti che, a livello tematico, la tradizione retorica medioevale riconosceva come peculiari della poesia satirica.

Dopo questo rapidissimo excursus tra i secoli, torniamo a tempi più recenti e in particolare al primo novecento.

Ho trovato nella mia collezione due opuscoli senza data ma con ogni probabilità usciti nel 1915 per i tipi dell'editore Nerbini di Firenze, che già nel 1914 aveva presentato una rivista satirica molto aggressiva dal titolo significativo "420" nome di un cannone allora in uso.

Le due pubblicazioni sono molto diverse ma curiosamente contigue: in una vi è infatti la pubblicità promozionale dell'altra.

"La mondana commedia"[2] con il sottotitolo "40 quadri semi-danteschi di Sirti" è una gradevole pubblicazione che bene esprime un ambiente fiorentino predisposto all'umorismo e all'ironia, con una vena maliziosa e moderatamente boccaccesca, che ignora totalmente la politica ma si inserisce invece in un filone di satira di costume che potremmo definire anche "satira galante" (fig. 1).

Le immagini inducono al sorriso e curiosamente sono del medesimo periodo di un'altra pubblicazione, questa sì di efficace e graffiante satira politica. Intendo riferirmi a "L'Umana tragedia"[3] con caricature del disegnatore livornese Gino Gamerra. Questo libriccino, che raccoglie cinque soli fascicoli del costo di 20 centesimi ciascuno, offre il suo contributo alla feroce campagna del mondo interventista innanzitutto contro il Kaiser e l'imperatore Francesco Giuseppe, ma senza risparmiare gli alleati turchi e bulgari nonché i neutralisti italiani impersonati nella figura di Giolitti, visto come un nemico interno al quale riservare avversione e disprezzo (fig. 2).

L'instancabile Gamerra nel 1916 e nel 1917 pubblicherà a Livorno una singolare rivista "L'on. 509" giocando sul fatto che i parlamentari di allora erano 508 e dimostrando una non comune prolificità nel disegno visto che le numerose caricature dei 60 numeri usciti sono in gran parte opera sua.

Passa un secolo ma Dante resta sempre ispiratore e vittima della satira.

Nel 1978 il mite, mitissimo disegnatore napoletano Paolo Del Vaglio pubblica "Nel ½ del cammin..."[4]. Come potete vedere, l'umorismo è lieve e gar-

[2] Sirti, *La mondana commedia*, Firenze 1915.

[3] Gino Gamerra, *L'umana tragedia*, Firenze 1915.

[4] Paolo Del Vaglio, *Nel ½ del cammin...*, Napoli 1978.

Fig. 1. Copertina di *La mondana commedia.*

Fig. 2. Copertina di *L’umana tragedia.*

bato, la battuta carina e compiacente, sembra quasi che il disegnatore voglia in tempi aspri e conflittuali, parliamo infatti del 1978, offrire al lettore un momento di svago e di evasione, senza affrontare delicate tematiche politiche ma accontentandosi di sfiorare soltanto i temi di attualità (fig. 3).

Più efficacemente satiriche sono le tavole di Giorgio Forattini che nel dicembre 1988 presenta “La divina repubblica. L’inferno di Giorgio Forattini” nel periodo di collaborazione con il quotidiano romano di Largo Fochetti. Devo l’immagine alla cortesia dell’amico prof. Villa perché, forse unica tra le pubblicazioni forattiniane, non la possiedo, almeno non ancora.

Dallo stesso prof. Villa mi sono state cortesemente offerte le immagini di Jacovitti e Staino sul tema dantesco. “La rovina in commedia” è un’opera giovanile di Benito Jacovitti disegnata nel 1947 per la rivista satirica romana “Belzebù”, in cui un’Italia rovinata dalla guerra non cede alle lusinghe americane e sovietiche e chiede a Dante aiuto a conforto.

Negli anni della contestazione Staino presenta Dante nei panni inusuali di un commentatore della situazione politica italiana del tempo che con molto ottimismo ipotizza una società attenta ai temi ecologici e meno sensibile alle logiche del profitto.

Una rivisitazione completa della Divina Commedia nell’originale versione dal titolo “Dante. La divina commedia a fumetti”[5] ci viene offerta da Marcello, al secolo Marcello Toninelli, che con un linguaggio colorito inserisce i personaggi danteschi in un contesto di grande moderntià (fig. 4).

Abbiamo spaziato nei secoli e nelle varie Italie, ma mi piace concludere questa breve comunicazione con un accenno localistico. Nella mia collezione di satira politica e di costume ho trovato un libro dal titolo “ILLUSTRAZIONE UMORISTICA DELL’INFERNO DI DANTE”[6] con tavole di Giovan Battista Galizzi, edito dall’Istituto Italiano d’arti grafiche a Bergamo nel 1912 a cura del Circolo Artistico (fig. 5). Purtroppo la pubblicazione in mio possesso è incompleta e malandata e al Circolo Artistico secondo un’indagine da me effettuata nelle ultime settimane non vi è nessuna copia. Vi presento alcune riproduzioni che ci consentono di verificare la ben nota qualità artistica di Galizzi, il tono ironico e umoristico con cui vengono tratteggiate figure che potrebbero essere bergamasche (fig. 6). Da una piccola analisi ho appurato che un esemplare completo appare presso il centro di ricerca dantesca a Ravenna e che l’opera è stata oggetto di un approfondito articolo di Luigi Angelini apparso nella rivista “Emporium” del 1912.

In detto articolo emerge un particolare molto interessante: Galizzi “Fu costretto in assai breve tempo e con vincoli nella disposizione dei quadri a studiare con iscene e figure dantesche la completa decorazione di un vasto salone ove è la sede del circolo artistico di Bergamo. La data improrogabile di una festa non permise dilazioni, nemmeno di giorni”. Aggiunge Angelini “se qualche volta la ricerca del grottesco ha spinto il pittore a rendere più troppo poco

[5] Marcello Toninelli, *Dante. La divina commedia a fumetti*, Rimini 2011.

[6] Giovannni Battista Galizzi, *Illustrazione umoristica dell’inferno di Dante*, Bergamo 1912.

Fig. 3. Copertina di *Nel ½ del cammin…*

Fig. 4. Copertina di *Dante. La divina commedia a fumetti.*

G. B. GALIZZI

ILLUSTRAZIONE UMORISTICA
DELL' INFERNO DI DANTE

BERGAMO
A CURA DEL CIRCOLO ARTISTICO
1912

Fig. 5. Copertina di *Illustrazione umoristica dell'inferno di Dante.*

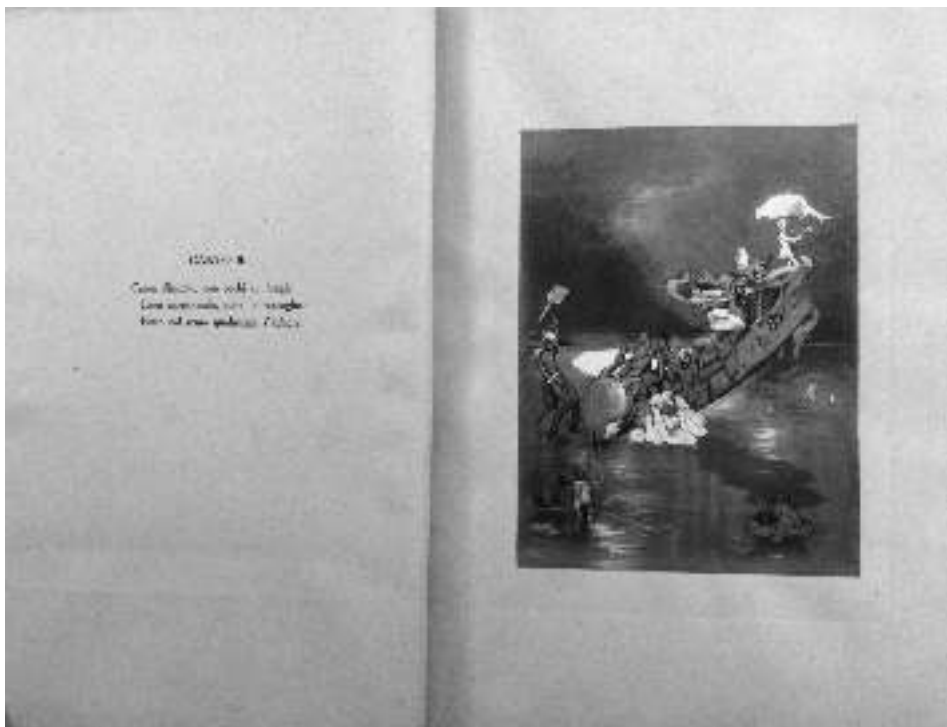



Fig. 6. Interno di *Illustrazione umoristica dell'inferno di Dante*

umane alcune sembianze, Virgilio in particolar modo, più prossimo ai pachidermi che agli uomini, nella verità con cui attraverso alle sproporzioni volute delle membra e delle estremità egli ha saputo raggiungere una nota comica che trae irresistibilmente al riso." "L'arte sua risente di una freschezza che non a molti è dato avere". Neppure il prezioso articolo di Luigi Angelini ci illumina sull'identificazione dei personaggi raffigurati, che può essere utilmente demandata a giovani studiosi che si facciano carico di questa curiosa ricerca.

Bibliografia

Giancarlo Alfano (a cura di), *La satira in versi*, Roma 2015.

Giovanni Battista Galizzi, *Illustrazione umoristica dell'inferno di Dante*, Bergamo 1912.

Gino Gamerra, *L'umana tragedia*, Firenze 1915.

Paolo Del Vaglio, *Nel ½ del cammin…*, Napoli 1978.

Sirti, *La mondana commedia*, Firenze 1915.

Marcello Toninelli, *Dante. La divina commedia a fumetti*, Rimini 2011.

FEDERICA NURCHIS

SETTE SECOLI DI DANTE NEGLI ANNI DEL BOOM. DIVULGAZIONE E NUOVI MEDIA NELLA «COMMEDIA» DI RINO FERRARI

Ateneo – 28 ottobre 2015

Era il 15 novembre del 1963, quando i cinegiornali annunciavano al pubblico l'avvenuta presentazione a Roma, nelle sale della Società Dante Alighieri, dell'edizione della Divina Commedia prodotta in quell'anno dai Fratelli Fabbri Editori: collana a fascicoli rilegata in sei volumi, due per ogni cantica, dotata di una sontuosa veste grafica, impreziosita in gran numero da illustrazioni tratte da miniature, disegni, dipinti e affreschi antichi riprodotti su carta similpergamena, con una prestigiosa introduzione di Giuseppe Ungaretti (figg. 1-2)[1].

Ciò che differenziava l'edizione Fabbri dalle numerose altre contemporaneamente apparse in libreria, in vista dell'imminente settimo centenario dantesco del 1965[2], è il fatto che, per la prima volta, la Divina Commedia venisse spacchettata in fascicoli, venduti in edicola a 250 lire l'uno. Che cosa significasse pensare all'Alighieri distribuito nei chioschi dei giornali – e nemmeno alla sola Divina Commedia, ma a tutta l'opera di Dante a puntate –, lo possiamo capire analizzando il contesto editoriale dell'epoca, in un momento in cui i fratelli Fabbri avevano già accumulato gli strabilianti risultati di vendita dell'enciclopedia *Conoscere* alla fine dei ruggenti anni Cinquanta e si preparavano a godere di quelli, ancor più ingenti, dei celeberrimi *Maestri del Colore*, diretti dagli storici dell'arte Alberto Martini e Franco Russoli, che facevano la loro prima comparsa in edicola il 28 settembre 1963[3]: oltre sessanta milioni di fascicoli distribuiti in poco più di un lustro, un trionfo registrato anche da Giovanni Previtali sull'Unità nel maggio del

[1] Tra i cinegiornali, si vedano ad esempio, dall'Archivio Storico dell'Istituto Luce, i filmati di «Orizzonte cinematografico» (OC386), «La Settimana Incom» (02423), «Caleidoscopio Ciac (C1572) e «Cronache del mondo» (CM406) del 15 novembre 1963. La Divina Commedia è la prima parte della collana a fascicoli, da raccogliere in dieci volumi, con cui i Fabbri pubblicano, tra 1963 e 1965, tutta l'opera di Dante (sulla serie si veda Carlo Carotti, Giacinto Andriani (a cura di), *La Fabbri dei fratelli Fabbri*, Franco Angeli, Milano 2010, pp. 126-127, n. 646).

[2] Si pensi, tra le cose più innovative, alla celebre "edizione illustrata nazionale" in tre volumi in cofanetto, pubblicata per i tipi di Aldo Martello, con 143 tavole in fotolitografia realizzate da una cinquantina di artisti contemporanei, tra cui Carrà, Campigli, Guttuso, Messina o Severini.

[3] Sull'impresa Fabbri de *I Maestri del Colore* e i suoi protagonisti si legga il quarto capitolo del volume di Federica Nurchis, *Alberto Martini (1931-1965). Da Longhi ai Maestri del Colore*, Milano, Ledizioni, in corso di stampa.

1964[4], con la prima uscita dedicata a Mantegna, che da poco era stato protagonista della prima vera mostra di successo popolare in Italia, quella allestita tra settembre e ottobre del 1961 nei locali di Palazzo Ducale a Mantova, a cura di Giovanni Paccagnini, con catalogo Neri Pozza, il cui afflusso di pubblico in massa è stato più volte ricordato da Alberto Arbasino nelle varie versioni Feltrinelli (1963), Einaudi (1976) e poi Adelphi (1993) dei suoi *Fratelli d'Italia*[5]. Al principio degli anni Sessanta in edicola «Mantegna batteva le cover girl dei rotocalchi», finendo per imporsi, a cavaliere tra la mostra mantovana e l'uscita dei Maestri del Colore, come punto fermo, giro di boa della democratizzazione della storia dell'arte in Italia.

Del resto i Fabbri avevano perfettamente compreso quale fosse il meccanismo del successo del momento: "Girando per il mondo", raccontava Dino Fabbri, "ci siamo accorti che la gente mangiava *pocket-books* come noi mangiamo panini. Si trattava di applicare il sistema alla mentalità italiana. Da noi il libro è una cosa seria, che resta in casa. Bisognava quindi offrire al pubblico un libro vero, dandogli la possibilità di acquistarlo al prezzo di un *pocket*. Così è nata l'idea…". Sdoganato dalle opere Fabbri, che tanta popolarità avevano procurato agli editori e alla loro azienda, il *pocket book* approderà in Italia con l'invenzione degli Oscar Mondadori venduti in edicola, prima uscita l'*Addio alle armi* di Ernest Hemingway il 27 aprile 1965, subito seguita da altre collane economiche Garzanti («Garzanti per tutti»), Longanesi, poi Mursia, Dall'Oglio e Casini (fig. 3).

D'altro canto in Italia la libreria in questi anni non era "ancora un luogo dove tutti [sapessero] entrare con disinvoltura", ricordava Gaetano Tumiati su La Stampa nel 1965:

> Per l'uomo di cultura aggirarsi fra quei banchi, lasciar correre lo sguardo sulle copertine, sfogliare delicatamente un libro dopo l'altro costituisce uno dei piaceri più sottili. Ma per gli altri? Per gli operai, per gli artigiani, per molti impiegati il solo pensiero di affrontare quei commessi serissimi, di storpiare un nome straniero – come si pronuncia Hemingway? – basta a creare una barriera insuperabile. E poi le librerie esistono solo nelle grandi città, nei paesi non ci sono.[6]

"Conclusione: la stragrande maggioranza degli italiani non può o non se la sente di entrarci", mentre molto più facilmente si accosta all'edicola, desideroso di colmare le proprie lacune formative.

---

[4] Giovanni Previtali, *«I Maestri del Colore». Nelle edicole pittori di tutti i tempi*, in "l'Unità", 10 maggio 1964 (ripubblicato in Id., *Recensioni, interventi, questioni di metodo. Scritti da quotidiani e periodici, 1962-1988*, a cura di Andrea Zezza e Riccardo Naldi, Paparo Edizioni, Napoli 1999, pp. 35-38).

[5] Alberto Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 362-364; Id., *Fratelli d'Italia*, Einaudi, Torino 1976, pp. 453-457; Id., *Fratelli d'Italia*, Adelphi, Milano 1993, pp. 949-955.

[6] Gaetano Tumiati, *Il travolgente successo dei «romanzi tascabili» ha segnato una svolta nell'editoria milanese*, in "La Stampa", 8 ottobre 1965.

Il successo dell'edicola e di queste opere era nei fatti una questione culturale: erano gli anni della rinascita dopo le brutture della guerra, il periodo in cui i finanziamenti del piano Marshall prima e in seguito i benefici indotti dal boom economico regalavano inedite possibilità alla cultura di "massa"; era il dopoguerra, la gente aveva voglia di apprendere, ma pochi avevano avuto tempo di andare a scuola: i Fabbri insegnavano agli italiani di tutto, dall'arte alla letteratura alla cucina, e numerosi progetti divulgativi soddisfavano il desiderio di conoscenza del paese.

La giovanissima televisione faceva la sua parte: era un mercoledì di metà gennaio del 1965, quando Emanuele Milano annunciava sulle pagine del "Radiocorriere" la programmazione del terzo anno di "Almanacco", rubrica di divulgazione scientifico-storico-artistica condotta da Giancarlo Sbragia, che allietava, alle ventuno in punto dopo "Carosello", la prima serata degli italiani che andavano dotandosi dello strumento televisivo, nato da pochi anni. Al crescente numero di telespettatori, nel dopoguerra affamati di sapere, erano rivolti i "cento temi", dalla medicina all'evoluzione del pianeta, dalla storia della civiltà a quella dell'evangelizzazione, che i redattori di "Almanacco" impaginavano alternandoli a intermezzi sulle storie dei capolavori dell'arte di ogni tempo, ma soprattutto a letture dantesche, nel tentativo di diffondere al grande pubblico una cultura mai svilita nella qualità, di alto livello, grazie all'impegno di specialisti, con Dante in prima serata.

"L'Italia che si appassionava agli atleti dell'erudizione in «Lascia o raddoppia» e in «Rischiatutto», il paese dove finalmente tutti i ragazzini «dovevano» andare a scuola fino a 14 anni, e che si preparava a chiedere per gli adulti le 150 ore, nei suoi tinelli avrebbe elevato piccoli monumenti ai fratelli Fabbri editori"; "per me poche cose rappresentano le trasformazioni avvenute in Italia" in quel periodo, scriveva ancora Tumiati, "meglio delle montagne di *Divine Commedie*, di *Maestri del Colore*, di bibbie, di enciclopedie mediche e giuridiche ammassate negli sterminati magazzini" dei Fabbri[7].

Nelle mirabolanti forme pubblicitarie dei Fabbri, Dante, simbolo dell'italianità in un momento in cui anche grazie alla tv si superavano i campanilismi dialettali, divenne protagonista di *Carosello*, con "variazioni grafiche sul *Dies Irae* di Verdi", messe in scena dalla Gamma Film di Roberto e Gino Gavioli (fig. 4).

È questo il clima, affamato di cultura, in cui Rino Ferrari (1911-1986) al principio degli anni Sessanta si affacciava al tema dantesco, elaborando con l'intento divulgativo di mostrare il panorama immaginato dall'Alighieri al grande pubblico, quattro tavole dedicate all'Inferno della Divina Commedia, che espose per la prima volta nella nostra città, insieme a una serie di sette vizi capitali e a vari studi, alla Galleria La Torre in piazza Vittorio Veneto tra il 2 e il 14 ottobre del 1965, con il patrocinio del "Giornale di Bergamo" (fig. 5).

Ferrari era nato nel 1911 a Paderno Ponchielli, nel cremonese, il 3 ottobre. Aveva avuto un formazione di tutto rispetto, specificamente scultorea,

[7] *Ibidem.*

allievo di Adolfo Wildt e Francesco Messina al Liceo Artistico e poi all'Accademia delle Belle Arti di Brera. Formazione che riemergeva ogni qual volta si cimentasse anche in un tema pittorico, privilegiando il ritratto di taglio classico (figg. 6-8), e che avrebbe presto potuto mettere alla prova nei progetti per i concorsi del grande cantiere romano dell'E 42 voluto da Mussolini, a cui collaborerà tra 1936 e 1938.

Se i lavori per l'esposizione universale, mai realizzata a causa dello scoppio del conflitto, si riveleranno un'occasione mancata, a Cinecittà Ferrari troverà terreno fertile per la propria inventiva fantastica, assoldato a disegnare scenografie per il mondo del cinema. Questo impiego gli aprirà anche, in qualità di illustratore, le porte di molte testate giornalistiche quali il "Marc'Aurelio", la "Tribuna illustrata" e, una volta tornato a Milano, "La Domenica del Corriere"; come in seguito "Radar", "Lui" o "Nous deux" in Francia, dove si trasferirà tre anni dopo la fine della guerra, che lo aveva visto impegnato prima in fanteria e come disegnatore per la marina e poi sul fronte partigiano nella sua Paderno.

Conviene ricordare che nel 1965, all'altezza della mostra allestita alla Galleria la Torre, Rino Ferrari aveva affittato una casa a Bergamo da un paio d'anni; la patina era lombarda, ma l'essenza si era arricchita in Francia: l'artista aveva vissuto quattro decenni a Parigi, da parigino, e ivi aveva assorbito lo spirito della capitale, sempre sul pezzo a registrare le novità artistiche più progredite in ambito europeo, dove del resto certa critica, ad alto livello, meglio risponderà all'invocazione metafisico-surrealista del pittore italiano. Certo pur consapevole delle novità che andavano modificando il panorama culturale della Penisola, il sentimento divulgativo di Ferrari aveva trovato compimento in Francia, anche tramite le numerose esperienze nei principali rotocalchi di Cino del Duca[8]; del resto Parigi aveva accolto rapidamente anche i successi delle opere Fabbri, presto tradotte da Hachette, a partire da *Conoscere* e dalla serie artistica dei *Capolavori nei Secoli* agli esordi degli anni Sessanta. Non si può ignorare, nel valutare l'opera di Ferrari, che "fin dagli inizi la sua formazione e il suo istinto", come avrà a scrivere Renzo Biasion alcuni anni dopo la morte dell'artista, "hanno guardato altre culture" oltre il retaggio della tradizione italiana, orientandosi verso la Francia e il nord Europa.

Nella presentazione all'esposizione della Galleria La Torre, Angelo Geddo parlava di un omaggio dantesco senza precedenti, un volo d'uccello sui gironi infernali della Commedia per la prima volta colti in sintesi in sole quattro illustrazioni, "minutamente descrittive e gagliardamente allusive, compendiose e perifrastiche, forse anche didattiche", in grado di condensare "l'intera materia delle prima cantica", stilizzare drammaticamente, inter-

[8] Cino del Duca (1899-1967), editore di numerosi fotoromanzi e di stampa d'evasione di grande successo, tra cui i settimanali "Radar" – Ferrari ne fu il principale disegnatore dal 1949 –, "Lui" e "Nous Deux" per la Francia, "Grand Hotel" per l'Italia (dal 1946); nel 1956 fondò inoltre il quotidiano "Il Giorno".

pretare "fedeli e libere, aderenti alla visione del mistero, ossequienti del sentimento morale, religioso ed estetico" (figg. 9-12)[9].

Non si trattava infatti di un'aneddotica interpretazione di episodi della Commedia, su cui già altri artisti si erano impegnati, ma di una rappresentazione sintetica del paesaggio dell'Inferno: "illustrare questo o quel momento della peregrinazione dantesca", osservava Mario Muner nello stesso 1965, "significa scegliere di trarre ispirazione dai valori figurativi delle particolari visioni, ma anche rinunciare alla bellezza e all'imponenza delle strutture complessive, che furono presenti (e con quale evidenza) al genio del Poeta"[10]. Al contrario, per Ferrari, che elabora un "ciclo genialmente nuovo", come "forse solo un artista figurativo" poteva fare, riportando le rispondenze tra il dato artistico e quello poetico nella giusta prospettiva integrando episodi e strutture, fondendo figure e spazi, impastando dettaglio e paesaggio in un'intima devota consonanza alle terzine infernali.

"All'inferno in elicottero" avrebbe detto Dino Buzzati, tra i grandi scrittori italiani del Novecento, consacrato nel 1940 dal *Deserto dei Tartari*, amico di Ferrari e suo collega al "Corriere", recensendo la successiva mostra di tema dantesco – l'allestimento contemplava ancora le quattro tavole infernali nuovamente accompagnate dalla raccolta dei sette peccati capitali (figg. 13-26) –, presentata da Mario Lepore, alla Galleria Gussoni di Milano tra il 12 e il 21 marzo 1966[11]. Buzzati, che grazie alla prestigiazione fantastica della sua meno nota attività pittorica di marca surrealista facilmente poteva accostarsi alle composizioni di Rino Ferrari, evidenziava come l'artista sembrasse aver "seguito il viaggio di Dante attraverso l'Inferno a bordo di un elicottero". E ne avesse "ricavato quattro tavole in bianco e nero, di centimetri 96 per 41 […] costate due anni di tremendo lavoro", preparato dalla "magnifica carriera di disegnatore realista" che il pittore aveva alle spalle: "pur facendoci vedere l'Inferno dall'alto ha potuto darcene anche i minimi particolari resi con una microperfezione fenomenale. […] Imprese simili, che io sappia, se le era permesse soltanto Giacomo Callot".

In tempi moderni, notava Lepore, nemmeno Robert Rauschenberg all'apice della sua fortuna italiana, consacrato due anni prima dal primo premio alla Biennale di Venezia che aveva sancito il successo della Pop art

[9] *Omaggio a Dante (settimo centenario). Pitture e disegni di Rino Ferrari*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria della Torre, 2-14 ottobre 1965), presentazione di Angelo Geddo, Bergamo, Galleria della Torre, 1965.

[10] Mario Muner, *Le tavole dantesche di Rino Ferrari*, in "Motivi per la difesa della cultura", 4, dicembre 1965, pp. 348-354; alcuni stralci della critica saranno riportati nell'articolo *"Omaggio a Dante" di Rino Ferrari*, in "Giornale di Bergamo", 29 settembre 1965. Muner aveva già dedicato a Ferrari *Il surrealismo pittorico e le quintessenze pittoriche di Rino Ferrari*, in "Motivi per la difesa della cultura", 2, ottobre 1964, pp. 149-167.

[11] *Dante e un pittore di oggi. Rino Ferrari*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Gussoni, 12-21 marzo 1966), presentazione di Mario Lepore, Galleria Gussoni, Milano 1966; Dino Buzzati, *All'inferno in elicottero. La «Divina Commedia» di Rino Ferrari*, in "Corriere d'informazione", 20 marzo 1966.

americana, spostando l'ago della bilancia della ricerca artistica dall'Europa agli Stati Uniti, era stato in grado di illustrare degnamente Dante "con freccette, caschi spaziali e altro"; mentre di fronte alle tavole di Rino Ferrari, il critico constatava l'essenza di "un artista capace di affrontare i grossi rischi e il grave impegno di «visualizzare» Dante con serietà e talento. E che Dante lo aveva letto davvero, che l'aveva studiato e insieme ci aveva fantasticato sopra, [...] senza buttare all'aria la tradizione, ma anche senza farsene dominare"[12].

Le quattro tavole dell'artista-illustratore conservano tuttora intatto, oltre l'apprezzamento per il dato artistico, il pregio di offrire una precisa cartografia dell'inferno ideato dal sommo poeta "(gironi, cerchi, bolge, ripe, fiumi, botri, eccetera), scrupolosamente studiata specialmente sui testi" del filologo Manfredi Porena (1873-1955)[13], del dantista dalmata Antonio Lubin (1809-1900), che a scopo divulgativo tradusse in prosa la Commedia, e dello studioso svizzero Giovanni Andrea Scartazzini (1837-1901): l'edizione da lui commentata del poema dantesco pubblicata tra 1874 e 1882, ma anche *Dantologia. Vita e opere di Dante* (Hoepli, Milano 1894) e l'*Enciclopedia dantesca* (Hoepli, Milano 1896-1898).

Una somma di dettagli, quelli disegnati da Ferrari, resi con la capacità dell'illustratore esperto, compresi nella temperie simbolista e surrealista che caratterizza gran parte della sua produzione pittorica. "Ha nel fondo", scriveva del resto Lepore nel 1966, "qualcosa che lo avvicina a Odilon Redon, a Puvis de Chavanne, e ancora al nostro Alberto Martini. Non si tratta mi pare di affinità di modi espressivi, piuttosto di una disposizione interiore, fantastica e moralistica, cui fa riscontro anche qualche tono fra metafisico e surrealistico"[14].

Il sentiero dantesco sembra percorso da Ferrari come un luogo quasi privato, tema prediletto e "momento magico", spazio interiore battuto in ogni angolo che si esplica nelle tavole e negli studi in dettagli attentissimi, scrupolosamente connessi alla realtà letteraria dell'Alighieri, montando un cantiere paesistico infernale elaborato in chiave divulgativo-didattica per tutti, aperto a un pubblico da affascinare con l'abilità della tecnica artistica, ma da "educare" per mezzo della forte dimensione morale dell'immagine.

"Ora Rino Ferrari proseguirà il viaggio nel Purgatorio, dove farà altre quattro tavole, e nel Paradiso, a cui dedicherà una tavola sola, grande però come quattro delle attuali", annunciava Buzzati nel 1965. Il progetto delle illustrazioni per le altre due cantiche della Commedia, in realtà, non prenderà mai corpo: del resto anche Marcel Brion, storico dell'arte e accademico di Francia, rilevava che avrebbe visto Ferrari rivolgersi ad illustrare "l'altro libro di sangue e di fuoco, l'Apocalisse", come in effetti sarà di lì a poco,

[12] *Dante e un pittore di oggi...*, cit., p. s.n.

[13] In specie la sua edizione commentata de *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, Zanichelli, Bologna 1954-1956.

[14] *Dante e un pittore di oggi...*, cit., p. s.n.

"meglio che a passeggiare tra gli eletti, in un'intimità con quegli angeli", che a Sandro Botticelli non fecero "mai dimenticare la grazia maliziosa e malinconica dei ragazzi fiorentini"[15]; ma negli anni successivi il pittore cremonese esporterà oltre i confini nazionali i grandi disegni dell'inferno, sempre accompagnati dai sette vizi, allestendo nel giugno del 1966 una mostra alla Biblioteca Nacional di Madrid, su invito dell'Istituto italiano di Cultura[16].

In quell'occasione il testo di presentazione fu affidato a Juan Antonio Gaya Nuño, storico e critico d'arte spagnolo, al quale avranno giovato, nell'incontro con le tavole di Rino Ferrari, i retaggi degli studi specialistici su Zurbaran – magari ripensato nella sua moderna fortuna visiva in Salvador Dalì (fig. 27) –, ma anche il brillante racconto de *La orripilante storia del teschio di Goya* pubblicato in quell'anno[17]. Gaya Nuño esordiva dichiarando la propria avversione alle edizioni delle grandi opere letterarie modernamente illustrate:

> quando Rino Ferrari stava per mostrarmi i suoi pannelli che illustrano la prima parte [...] di questa insigne epopea ultraterrena, ho pensato per un istante alla lunga serie di illustrazioni tendenti quasi a trascrivere per un pubblico di illetterati più desiderosi di capire vedendo che leggendo, le divine terzine dantesche. E mi sbagliavo, per fortuna. Nel proposito e nella realizzazione non c'è nulla di simile ad una illustrazione libresca.... Più ambiziosamente il progetto di Ferrari consiste nel tracciare quasi la carta geografica seguendo molto da vicino l'itinerario dell'egregio Fiorentino, non insieme a lui né al dolce Virgilio, ma contemplando il viaggio da ideali, convenienti altezze che permettano di scrutare il percorso.

"Così", concludeva, "se l'aspetto generale di questa impresa è letterario, epico e lirico, se il mezzo è pittorico, il particolare è scultoreo. E tutto ciò senza colore, in bianco, grigio e nero, senz'altri mezzi che una sapiente gradazione di toni"; parimenti Leonardo Borgese a maggio del 1966 sul "Cor-

---

15 MARCEL BRION, *Rino Ferrari. Peintre du fantastique*, dattiloscritto conservato tra le carte dell'artista rimaste presso gli eredi Ferrari, qui citato in traduzione italiana.

16 JUAN ANTONIO GAYA NUÑO (a cura di), *Homenaje a Dante. Rino Ferrari y su panorama dantesco*, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional - Instituto Italiano, giugno 1966), Gráficas Yagües, Madrid 1966.

17 Si vedano le monografie di JUAN ANTONIO GAYA NUÑO (a cura di), *Zurbaran*, Edicion es Aedos, Barcelona 1948; ID., *Salvador Dalì*, Omega, Barcelona 1950 e *La espeluznante historia de la cavalera de Goya*, Edizioni dell'elefante, Roma 1966; in quest'ultimo Gaya Nuño, prendendo spunto dallo scheletro di Francisco Goya mancante del cranio, conservato nella chiesa di San Antonio de la Florida a Madrid, ricalibra le versioni della storia offerte nella bibliografia precedente e ripercorre la vicenda biografica e artistica dell'autore dei *Capricci*. Per la ripresa moderna di Zurbaran in Dalì – e penso in particolare alla tela con *Il cranio di Zurbaran* (1956) dell'Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution di Washington –, si veda ALESSANDRO DEL PUPPO, *Qualche caso nella moderna fortuna visiva di Zurbaran*, in IGNACIO CANO RIVERO, GABRIELE FINALDI (a cura di), *Zurbaran*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 settembre 2013-6 gennaio 2014), Fondazione Ferrara Arte Editore, Ferrara 2013, pp. 99-111.

riere della Sera" parlerà di un Ferrari "realista-surrealista", quasi "un Dorè mineralizzato, inciso, duro, secco, come da un quattrocentista tedesco", abile nel realizzare un'impresa in cui non trovassero spazio "vigliaccheria e ipocrisia, nessun comodo modernismo o terrorismo intellettualistico"[18].

L'eco dell'esposizione spagnola giungeva nella nostra città grazie alla pagina del "Giornale di Bergamo", in cui Angelo Geddo tornava a commentare l'opera di Ferrari, che «ha inventato e immaginato una vera autentica guida topografica, cosmogonica, teologica, cosmologica dell'Inferno, in quattro visioni estremamente sintetiche, prospettiche, scenografiche, pur essendo estremamente, finemente analitiche»"[19].

Solo nel 1967 la rassegna infernale approdava a Parigi, che vent'anni prima Ferrari aveva eletto a suo luogo di residenza, per quanto dai primi anni Sessanta la capitale francese si contendesse l'artista con Bergamo, dove con la moglie Giulia Somenzi trascorreva ormai lunghi periodi nella casa di via Torino. In ottobre, infatti, si apriva la mostra *Rino Ferrari. Hommage a Dante* alla galleria André Weil, introdotta nel piccolo catalogo da un'acuta analisi di Waldemar George, giornalista naturalizzato francese e negli anni a cavallo tra i Venti e i Trenta critico d'arte di riferimento per il gruppo degli "Italiens de Paris"[20]: egli leggeva nelle quattro illustrazioni una "topografia del regno dei morti", la "cartina stradale di un mondo crepuscolare, [...] rappresentazione di un terreno desertico" con tavole riuscite "allucinanti e intrise di grandezza"; riconosceva come poli di attrazione dell'anticlassico Ferrari "rispettivamente l'arte metafisica e il surrealismo. Come il primo De Chirico, come Carrà e come Giorgio Morandi, egli doppia il capo della pittura astratta. Utilizza un repertorio di forme prese a prestito dalle apparenze sensibili. Conferisce loro tuttavia la virtù di sorprendere e le allontana dalla loro necessità al punto di trasfigurarle o di travestirle. Giorgio De Chirico procedeva in maniera, se non identica, per lo meno analoga, quando costruiva nelle sue città silenziose che erano città morte dei monumenti vivi di cavalieri in pietra" (figg. 28-30)[21].

[18] Leonardo Borgese, *Illustrare Dante impresa sempre difficile*, in "Corriere della Sera", 31 maggio 1966.

[19] Angelo Geddo, *Grande successo a Madrid delle tavole dantesche di Ferrari*, in "Giornale di Bergamo", 7 luglio 1966.

[20] Jerzy Waldemar Jarocinski (1893-1970), nativo polacco, aveva mutato il proprio nome in George dopo aver acquisito la cittadinanza francese nel secondo decennio del Novecento. Sul gruppo di artisti cosiddetto degli Italiani di Parigi (Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, Massimo Campigli, Mario Tozzi, Filippo de Pisis, Gino Severini, René Paresce) e il ruolo di Waldemar George, loro promotore, si veda Maurizio Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, catalogo della mostra (Brescia, Civica Pinacoteca Tosio Martinengo, 18 luglio-22 novembre 1998), Skira, Milano 1998, in particolare sul critico il paragrafo *Compagni di strada* alle pp. 28-30. È dedicato al personaggio il più recente articolo di Yves Chevrefils Desbiolles, *Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non-conformiste*, in "Archives Juives", 2, 2008, vol. 41, pp. 101-117.

[21] *Rino Ferrari. Hommage a Dante*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie André Weil, 20 ottobre-3 novembre 1967), introduzione di George Waldemar, Galerie André Weil, Paris 1967, qui citata in traduzione italiana.

In due lettere scritte tra maggio e giugno del 1968, accettando di comporre un testo di presentazione delle sue interpretazioni della Divina Commedia, Marcel Brion si rammaricava di non aver conosciuto prima il lavoro di Ferrari, specie ai tempi in cui era impegnato nella redazione del saggio *Art fantastique* pubblicato nel 1961, in cui "avrebbe avuto il posto che merita il vostro talento"[22]. Brion avrebbe poi allestito un contributo di ampio respiro "in via assolutamente eccezionale, poiché come voi sapete io non lo faccio che per gli artisti che ammiro", sottolineando la piena conoscenza della realtà dantesca da parte dell'illustratore, "che vuole tradurre in termini di verità sensibile, sensoriale, ciò che anche per definizione sembrerebbe dover sfuggire alla verifica dei sensi. A modo suo, è realista come Dante, in cui non c'è immagine che l'udito, la vista, il tatto non possano constatare e attestare, fino nelle sfere più spiritualizzate e più vicine alla pura Essenza disincarnata".

Si trattava per Ferrari, nel caso dell'Inferno, non tanto di un tema da navigare, per quanto prediletto, ma di un vero e proprio "progetto didattico", di una sorta di *biblia pauperum* dedicata al grande pubblico che negli anni del boom, come abbiamo ricordato, andava formando le proprie conoscenze di cultura generale sui moderni mezzi di comunicazione, dalla radio alla tv, compresa l'editoria periodica; la "massa" ha in questi anni possibilità inedite di ampliare i propri interessi alla letteratura, alla musica, al cinema, al teatro o all'arte.

Al versante pedagogico Ferrari aveva fuso l'aspetto etico – per l'Inferno Brion parlava di "corporeizzazione dell'invisibile", di "umanizzazione [...] dei concetti morali" –, proposito che correrà di pari passo, nel seguito della sua carriera, al frequente ricorso ad argomenti di natura religiosa, o a temi tangenti l'interiorità spirituale.

La Divina Commedia resta di fatto, cronologicamente, il primo momento progettuale della sua produzione artistica. Con essa, a partire dal 1965, l'anno del settimo centenario dantesco, prendeva avvio l'elaborazione di un insieme di iniziative a dimensione totalizzante, che non si accontentava della circolazione, per quanto internazionale, della serie di tavole e disegni per mezzo di mostre, ma intendeva allargarsi, nella mente del pittore, a numerosi altri ambiti di divulgazione, che coinvolgevano i recenti canali dell'editoria a puntate e i nuovi media: la mancata realizzazione, successivamente, dell'impianto complessivo del programma non inficia la modernità del piano previsto da Ferrari, indicandolo come un precursore di idee che troveranno solo recente realizzazione grazie al progresso della tecnologia digitale.

Uno canovaccio steso dal pittore in francese prevedeva infatti per la Commedia non solo illustrazione artistica, ma anche, ad esempio, un'edizione del poema geograficamente illustrata "in chiave topografica", da affi-

[22] Lettere di Marcel Brion a Rino Ferrari da Parigi del 31 maggio e 2 giugno 1968, conservate presso gli eredi Ferrari, citate qui nella traduzione della moglie dell'artista Giulia Somenzi. Si veda Marcel Brion, *Art fantastique*, Michel, Paris 1961.

dare all'editore francese Joseph Foret, accompagnata da una serie di dischi, di cui si conservano diversi bozzetti e prove schizzate a mano, da dedicare "al grande pubblico, agli insegnanti, agli studenti" (figg. 31a-c). In una lettera del principio del 1970 Foret si dichiarava positivamente colpito de "votre Enfer de Dante" e, malgrado gli affanni economici che gli impedivano di imbarcarsi in autonomia nel progetto in quel momento, condivideva con l'artista la possibilità di rivolgersi in Italia, per dare attuazione all'idea, ai fratelli Fabbri, dotati delle strutture produttive più appropriate e specializzati nella realizzazione di fascicoli illustrati accompagnati da dischi: come nel caso delle *Fiabe sonore* (tra 1966 e 1968), a cui Ferrari avrebbe collaborato, celato dietro lo pseudonimo Ferri, illustrando molti degli album che accompagnavano i quarantacinque giri dei 129 fascicoli della collana dedicata ai bambini, con le storie interpretate dalla voce di Silverio Pisu e introdotte dal memorabile *jingle* del Quartetto Radar "A mille ce n'è…" (figg. 32a-b).

Tornando alla Divina Commedia, Foret avrebbe firmato il testo di presentazione dell'edizione, di cui si ritrova il dattiloscritto tra le carte di Ferrari: "L'apparizione di una nuova *Divina Commedia* figurativa potrebbe sembrare destinata a trovare chiuse oggi", esordiva, "le vie dell'interesse del pubblico, data la ragguardevole schiera di artisti, di larga e larghissima fama, che si sono dedicati nell'ultimo secolo alla difficile impresa. Ma la formula nuova, concepita e attuata da Rino Ferrari, è tale da conferire a questa iniziativa un nuovo interesse per il «Dante in immagini»: […] non più singoli episodi e figure, enucleati dal contesto del poema e offerti in se stessi, ma visti entro le loro stesse strutture e quindi strettamente collegati gli uni agli altri […]. Si tratta di grandi tavole che compongono con tale scrupolo di aderenza e genialità ricreativa l'intero panorama infernale, da render possibile anche il reperirvi passo per passo, in «chiave topografica» l'intera vicenda del viaggio messo in evidenza dalle supplementari tavole «guida»".

Tavole guida che avrebbero proposto un impianto particolare della geografia infernale, montando uno schema dei gironi da immaginare in tre dimensioni, che doveva andare incontro, didascalicamente, anche all'esigenze degli insegnanti, con brevi spiegazioni che accompagnavano la sequenza di illustrazioni (figg. 33-34). "Ci onora l'aver ottenuto dall'artista", continuava Foret,

> di poter presentare al grande pubblico, agli insegnanti, agli studenti, questo suo celebrato "Inferno", che rappresentato con eccezionale originalità, e nella sua intera organica realtà, rende più incisiva e concreta la visione dantesca, e di conseguenza, atta a facilitare con speciale efficacia la lettura del Poema ed il relativo apprendimento. Si accompagna alla parte figurativa una parlata. Il viaggio infernale "detto" con opportunità di mezzi fonetici e di accompagnamenti, aggiunge la parallela emozionante evidenza a questo unico, indispensabile Inferno.

Sempre a Foret, Ferrari avrebbe desiderato affidare la produzione di stampe, litografie e carte postali con visioni di paesaggi danteschi, da met-

tere in vendita, insieme a quaderni illustrati e all'edizione artistica con i dischi, nel *bookshop* collaterale a una mostra permanente, che l'artista intendeva allestire con scenografie tridimensionali, le quali ricreassero l'ambientazione immaginata dall'Alighieri per Inferno, Purgatorio e Paradiso, dando vita a una sorta di condominio dantesco, un "parco tematico" dai risvolti didattici, capace di sfruttare l'esito spettacolare per favorire l'apprendimento, ma anche offrire modelli esemplari, al pubblico che anche non avesse mai letto le terzine della Commedia; agevolare l'incontro con il Poeta e l'approccio alla sua opera, diffondere una cultura dantesca non banalizzata per il grande pubblico, ma nutrita – più volte lo abbiamo ricordato – di grande precisione topografica e descrittiva.

Del prospetto "architettonico" per la Divina Commedia restano alcuni disegni e studi, in diverse varianti, di quale dovesse riuscire la realizzazione (figg. 35-40); non sappiamo che genere di edificio Ferrari avesse prescelto per ambientare il percorso dei visitatori con Virgilio e Dante, ma la città doveva essere Firenze, come si intuisce da alcuni fogli di appunti.

Doveva trattarsi di un grandioso palazzo dantesco, come riporta una rivista francese nell'aprile del 1970, posto allo studio da una società americana e da un grande editore italiano, forse proprio Fabbri, avvezzo a progetti avveniristici di tal sorta[23]. La costruzione avrebbe offerto ai turisti del mondo intero lo spettacolo di un viaggio attraverso i paesaggi delle tre cantiche, come Dante li ha descritti. Grazie ai personaggini in carta ritagliati e dipinti da Ferrari ritrovati nel suo archivio, abbiamo un'idea di quali fossero le proporzioni immaginate e quale la grandiosità delle dimensioni scenografiche della rappresentazione (fig. 41).

Il palazzo, avvertiva il periodico, sarebbe stato costruito negli Stati Uniti o in Italia, paesi concorrenti nell'attuazione del progetto di Ferrari, ed era già stato concepito anche nelle sue adiacenze accessorie, destinate a ospitare eventi collaterali all'esposizione permanente (figg. 42a-c): l'Inferno avrebbe occupato la parte centrale del colossale edificio e i visitatori sarebbero scesi al centro della Terra attraverso un passaggio a spirale, che rievocasse i diversi cerchi del regno di Lucifero, mentre al piano superiore si sarebbero collocati il Purgatorio e il Paradiso.

Erano previsti una galleria esterna destinata ad accogliere mostre temporanee in diretto rapporto con la figura dell'Alighieri e l'esegesi della sua opera; una biblioteca che riunisse le edizioni di tutte le epoche e di tutte le lingue dei suoi testi e una sala conferenze riservata a manifestazioni artistiche e culturali sul poeta e il suo tempo.

In Italia la notizia giungeva a mezzo stampa nel maggio del 1968 sulla "Domenica del Corriere" grazie alla penna di Lorenzo Bocchi, il quale, ricordando l'iniziativa statunitense in cui "ora sono entrati in lizza alcuni indu-

---

[23] George Vandeuil, *Voyageurs pour l'Enfer*, in "q. s...", 4, 1970, vol. XXI, pp. s.n.; l'articolo ospita l'illustrazione di uno dei bozzetti per il palazzo dantesco e numerosi disegni di particolari del progetto.

striali italiani interessati anch'essi all'«affare»", chiudeva l'articolo immaginando che forse un giorno avremmo letto "cartelli con la scritta: «Visitate e fate visitare ai vostri figli la 'Divina Commedia'» o «Mettete Dante nel vostro motore»"[24].

Conviene ricordare che l'idea di mettere in cantiere un progetto architettonico tanto sensazionale non resterà confinata a quest'unica occorrenza nella mente di Ferrari, che la riapplicherà in un programma ancor più ampio almeno in quanto a dimensioni, per una *Bible Land*, un parco tematico dedicato al testo sacro da costruire negli Stati Uniti – ma il ventaglio delle possibilità contemplava anche Israele e Città del Vaticano –, fondendo ancora una volta aspetto didattico e spettacolare, per tendere al fine superiore dell'insegnamento morale: l'immagine della veduta dall'elicottero elaborata da Buzzati non andava certo indigesta a Ferrari, come si deduce dal piccolo aeromobile rappresentato in alto a sinistra nei cieli della *Bible Land* (fig. 43).

Tornando alla Divina Commedia, alla costruzione del palazzo dantesco doveva affiancarsi persino, nella sperimentazione dei vari media possibili per la diffusione ad ampio spettro dei versi del poema, in particolare dell'Inferno, un breve film. Probabilmente un cortometraggio in 16 millimetri a colori prodotto per il cinema e la televisione da Guy Mongobert e girato dal regista Maurice Cloche, che avrebbe lavorato sulle illustrazioni di Ferrari per le inquadrature, mentre una voce narrante avrebbe condotto gli spettatori in un viaggio guidato dal testo steso dall'affezionato critico cremonese Mario Muner.

Il progetto doveva essere ormai in corsa, almeno dal 1969, come recita il contratto tra l'artista, il produttore e il regista stipulato il 18 luglio di quell'anno, se Cloche in una lettera a Ferrari del principio del 1971 confermava di aver depositato alla "Télevision Français" (ORTF) il soggetto del cortometraggio e di aver notificato come "filmato pilota" alcuni metri di pellicola, evidentemente parte del girato per la realizzazione finale, proiettati, non sappiamo in quale sede, il 30 novembre precedente[25].

Tra le carte di Ferrari si trova lo scritto da lui composto per la presentazione del prototipo, costruito sugli ingrandimenti dei suoi disegni, della durata di ottanta-novanta secondi circa, "qualche metro di film che ho avuto l'idea" di approntare "su un piccolo dettaglio della seconda tavola di quattro panoramiche che illustrano tutto l'Inferno di Dante [...], che costituiscono un modesto esempio di trascrizione animata" per gli spettatori, "passaggeri d'un elicottero ideale [...] turisti dell'Inferno".

Le parole di Muner, nel testo del parlato, avrebbero accompagnato lo spettatore lungo il percorso che dalla Porta di Dite calava i due poeti nei gi-

[24] Lorenzo Bocchi, *Monumento alla Divina Commedia. L'originale progetto di un artista italiano a Parigi*, in "Domenica del Corriere", 14 maggio 1968.

[25] Lettera di Maurice Cloche a Rino Ferrari da Parigi, 20 gennaio 1971, conservata presso gli eredi Ferrari; il regista informa il pittore che si renderà necessario "refaire une projection du «pilote» à des personnalitès de l'ORTF". Si conservano inoltre, sulla preparazione del filmato pilota, precedenti lettere di Mongobert del 3 e 21 luglio 1969 e di Cloche del 28 successivo.

roni infernali, oltre la soglia acquatica di Caronte, superato il Limbo, a raccogliere le confidenze dei dannati, dai lussuriosi ai golosi, dagli eretici ai traditori, tra avari e prodighi affrontati, sempre più in basso "nell'immane voragine conica", scendendo nei cerchi a cui Minosse, giudice implacabile, ha destinato ogni peccatore avvolgendolo con la coda. C'era da arrivare fino al centro della terra, prima di tornare "a riveder le stelle", e passare per "«lo imperador de' il doloroso regno», l'immane Lucifero" con l'enorme testa a tre facce "di colore diverso", mentre ognuna delle tre bocche macinava un dannato – Cassio, Bruto, "Giuda in quella di mezzo, rossa" – e "tre paia d'ali" che gelavano "Cocito con i loro venti" (fig. 44).

Le sei carte del dattiloscritto di Muner erano poi state punteggiate di note a margine, che dovevano introdurre le suggestioni sonore più appropriate ad ogni passaggio scenico: erano "sospiri", "vento", "latrati grandine urla", "invettive", "grida strozzate", "crepitare delle fiamme diavoli strida", "strida lamentose", "rumore di cascata che aumenta", "latrati grida strazianti", "crepitare del fuoco", "schioccar di frustate", "pianti", "bollori", "sibilare", "strani schiocchi", "fuoco", "calar di fendente e grido", "voce tonante", "rumor di catene", "uragani: tuoni, fulmini, sibili di vento…"; "per me si va…per me…per me… (effetto d'eco)". Esisteva persino un album di sketch disegnato dal pittore per le singole scene del film, con le indicazioni circa i movimenti della macchina da presa sui dettagli delle sue tavole (figg. 45a-c).

Si ha un'idea di come potesse risultare il film, o quantomeno il filmato pilota, grazie a una pellicola ritrovata nell'archivio dell'artista, che restituisce poco meno di otto minuti di girato, realizzato dal fotografo bergamasco Wells Mauri, forse una prova precedente da proporre al produttore Mongobert. Le scene, per la maggior parte popolate di ingrandimenti dalle tavole infernali, erano ambientate nella casa di Ferrari, dove a parete era collocato un'enorme fondale di tema dantesco, che nei fotogrammi incorniciava lo stesso pittore, elegantissimo in abito scuro con l'immancabile papillon, mentre illustrava allo spettatore il percorso di Dante e Virgilio attraverso le sue rappresentazioni a volo d'uccello; spiegazione che si può purtroppo solo provare a dedurre dalle immagini, dal momento che è perduto il nastro magnetico del parlato (fig. 46).

Era stato sempre Lorenzo Bocchi sul "Corriere" a dare precoce notizia nel nostro paese del progetto del film diretto da Maurice Cloche, che aveva idealmente applicato all'elicottero della metafora di Buzzati "una macchina da presa per portare sullo schermo le illustrazioni dantesche del Ferrari ad uso della televisione"[26].

Del resto già nel 1966 Mario Lepore notava quanto nelle sue rappresentazioni, "uomo di oggi quale è, Ferrari abbia sentito […] una suggestione latente forse in tutti" gli illustratori che si sono cimentati sul poema dantesco: "quella del cinema, che nella coscienza plastica di molti artisti opera e non

[26] Lorenzo Bocchi, *Rino Ferrari a Parigi. Apocalisse negli anni ottanta*, in "Corriere della Sera", 23 dicembre 1969.

infruttiferamente"; le sue composizioni, in un certo senso, "sono delle grandi «panoramiche» d'uno sterminato luogo gremito di gente"[27].

Nella monografia dedicata a Ferrari nel 1990 a quattro anni dalla morte per Mondadori, la moglie Giulia Somenzi, a proposito della Divina Commedia, rammentava come il marito avesse messo in opera, "dopo aver studiato molto tempo, l'Inferno di Dante in quattro tavole realizzate con inchiostro di china", non al modo di Gustave Doré "mediante incontri con i dannati, ma prospettivamente",

> con lo stesso scenario che Dante aveva immaginato e che nessun altro aveva ricostruito. Ha seguito gli stessi passi del poeta: dalla foresta insidiosa alla porta d'entrata, alle rive di fiumi, ai piedi dei mostri e più in basso ancora sotto le ali e l'impero di Lucifero. Il tutto è visto panoramicamente, «visto da un fantastico elicottero» come ha scritto Dino Buzzati.[28]

Sarà Renzo Biasion a ricordare in chiusura al testo del volume che è forse la parola "avventura" a fissare, "meglio di qualunque altra, il senso della vicenda creativa di Rino Ferrari. Se rendere visibile quello che sta oltre la realtà vuol dire sfidare l'ignoto".

---

[27] *Dante e un pittore di oggi*..., cit., p. s.n.

[28] *Rino Ferrari*, testo critico di RENZO BIASION, Mondadori, Milano 1990.

Fig. 1. Frontespizio dell'edizione della Divina Commedia dei Fratelli Fabbri Editori, 1963.

619 morti accertati finora nelle due orrende catastrofi

Fig. 2. Una pubblicità della raccolta a fascicoli, apparsa su “La Stampa” il 12 novembre 1963.

Fig. 3. La copertina dell'*Addio alle armi* di Hemingway, primo volume della collana degli Oscar Mondadori, apparso in edicola il 27 aprile 1965.

Fig. 4. Pubblicità della Divina Commedia Fabbri a fascicoli sulle pagine del "Radiocorriere" nel 1963.

Fig. 5. Rino Ferrari nella sua casa di Bergamo; alle sue spalle, a parete, le quattro tavole infernali.

Fig. 6. Rino Ferrari, *Ritratto della madre*, olio su tavola, 1936.

Fig. 7. Rino Ferrari, *Ritratto di Ernestina*, olio su tavola, 1936.

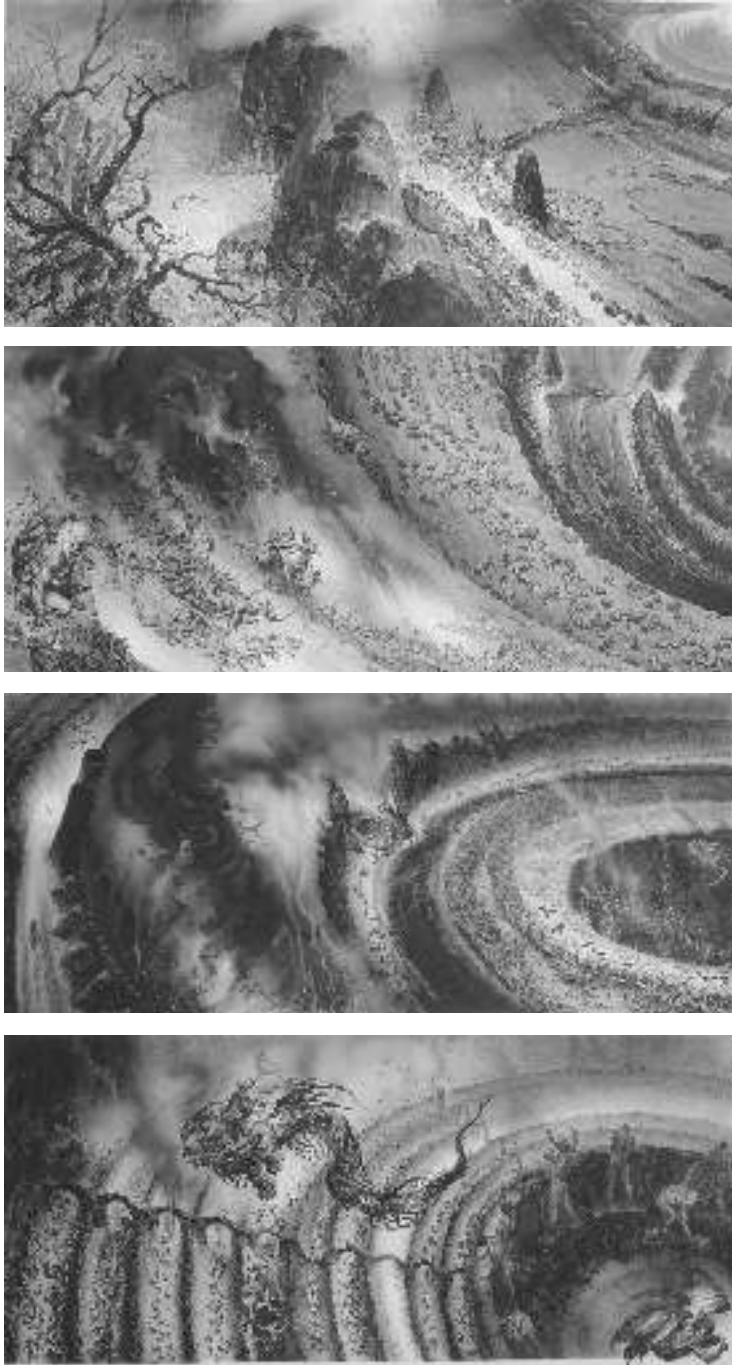
Fig. 8. Rino Ferrari, *Autoritratto*, olio su tavola, 1946.

Figg. 9-12. Le quattro tavole infernali di Rino Ferrari, china su cartone, prima metà anni Sessanta.

Fig. 13. Rino Ferrari, *I sette peccati capitali: Avarizia*, olio su tavola, anni Sessanta.

Fig. 14. Rino Ferrari, *I sette peccati capitali: Superbia*, olio su tavola, anni Sessanta.

Fig. 15. Rino Ferrari, *I sette peccati capitali: Gola* olio su tavola, anni Sessanta.

Fig. 16. Rino Ferrari, *I sette peccati capitali: Invidia,* olio su tavola, anni Sessanta.

Fig. 17. Rino Ferrari, *I sette peccati capitali: Lussuria,* olio su tavola, anni Sessanta.

Fig. 18. Rino Ferrari, *I sette peccati capitali: Ira,* olio su tavola, anni Sessanta.

Fig. 19. Rino Ferrari, *I sette peccati capitali: Accidia*, olio su tavola, anni Sessanta.

Fig. 20. Rino Ferrari, rappresentazione dei sette peccati capitali entro medaglioni, acquerello e china su cartoncino.

Fig. 21. Rino Ferrari, rappresentazione dei sette peccati capitali entro medaglioni, acquerello e china su cartoncino.

Fig. 22. Rino Ferrari, rappresentazione dei sette peccati capitali entro medaglioni, acquerello e china su cartoncino.

Fig. 23. Rino Ferrari, rappresentazione dei sette peccati capitali entro medaglioni, acquerello e china su cartoncino.

Fig. 24. Rino Ferrari, rappresentazione dei sette peccati capitali entro medaglioni, acquerello e china su cartoncino.

Fig. 25. Rino Ferrari, rappresentazione dei sette peccati capitali entro medaglioni, acquerello e china su cartoncino.

Fig. 26. Rino Ferrari, rappresentazione dei sette peccati capitali entro medaglioni, acquerello e china su cartoncino.

Fig. 27. Salvador Dalì, *Il cranio di Zurbaran*, 1956, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.

Fig. 28. Rino Ferrari, *La bufera infernale*, 1967.

Fig. 29. Rino Ferrari, *La psicanalisi*, 1969.

Fig. 30. Rino Ferrari, *Segreti*, 1982.

Fig. 31a. Rino Ferrari, studio per la copertina di uno dei cataloghi-album illustrati dall'artista, accompagnati da dischi, dedicati all'Inferno.

Figg. 31b-c. Rino Ferrari, studio per il frontespizio di uno dei cataloghi-album illustrati dall'artista, accompagnati da dischi, dedicati all'Inferno; l'ultima pagina del bozzetto, con la simulazione del contenitore per il disco.

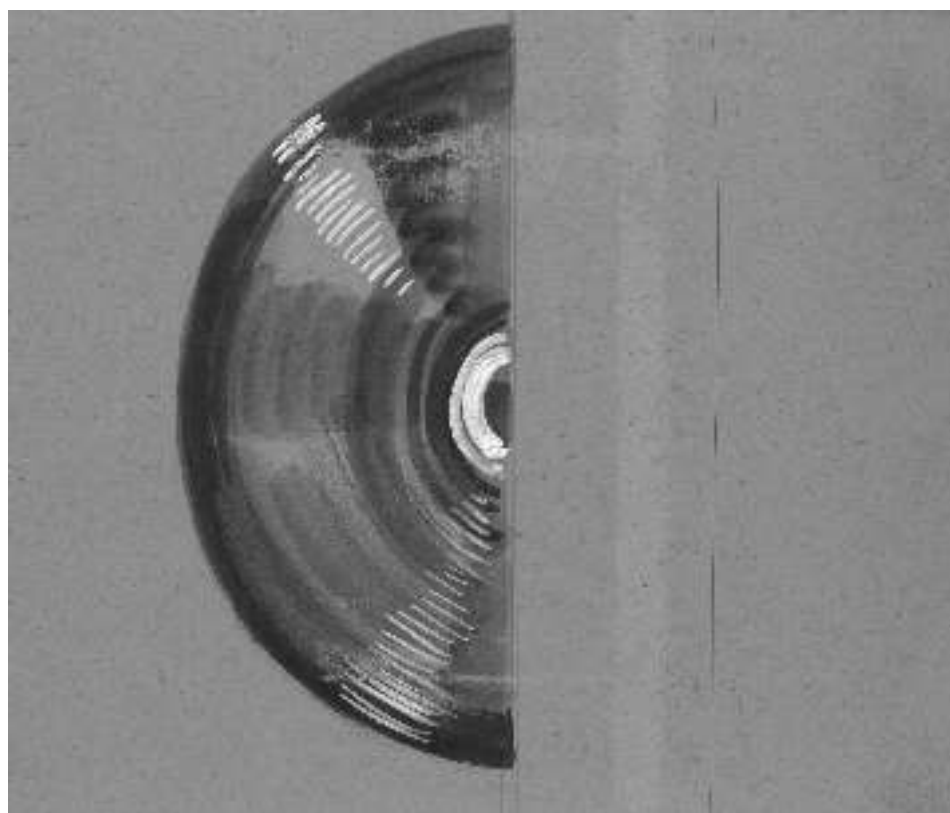
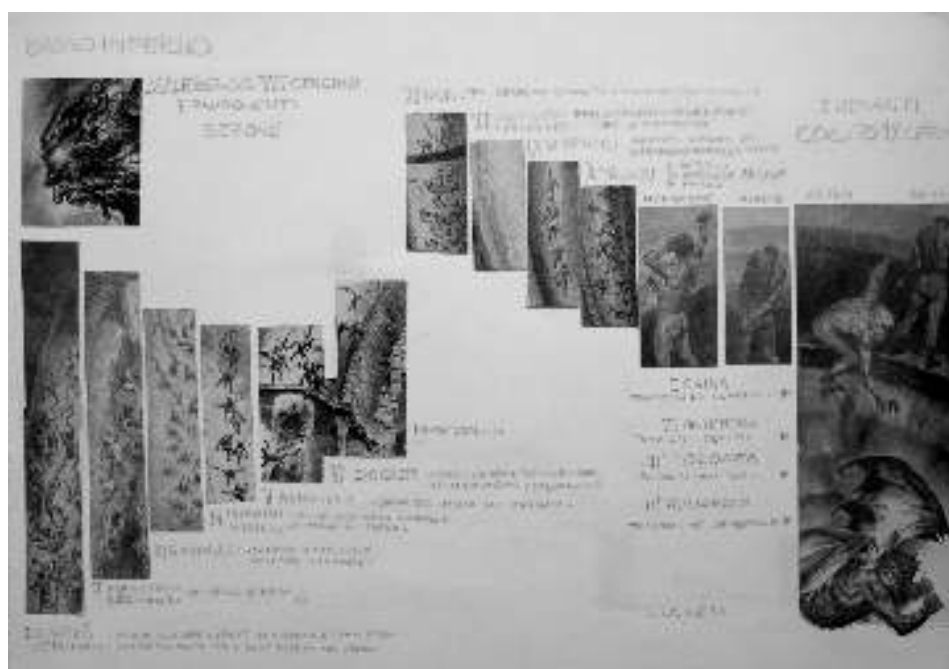
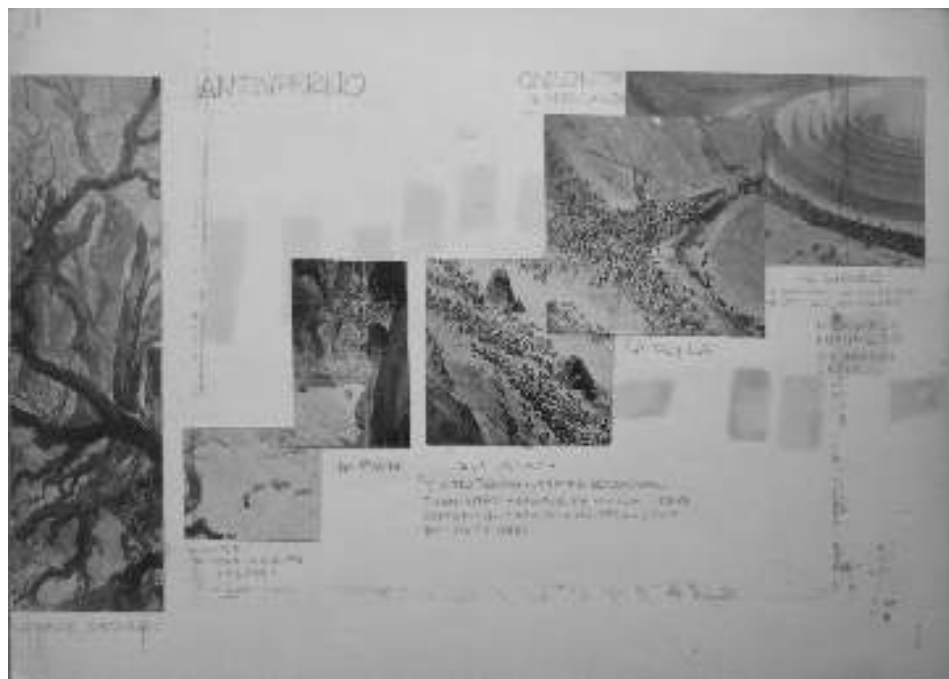



Fig. 32a. Copertina di uno dei fascicoli delle *Fiabe sonore* illustrate da Ferrari.

Fig. 32b. Frontespizio di uno dei fascicoli delle *Fiabe sonore* illustrate da Ferrari.

Figg. 33-34. Alcune tavole guida allestite da Ferrari per l'edizione illustrata del poema dantesco.

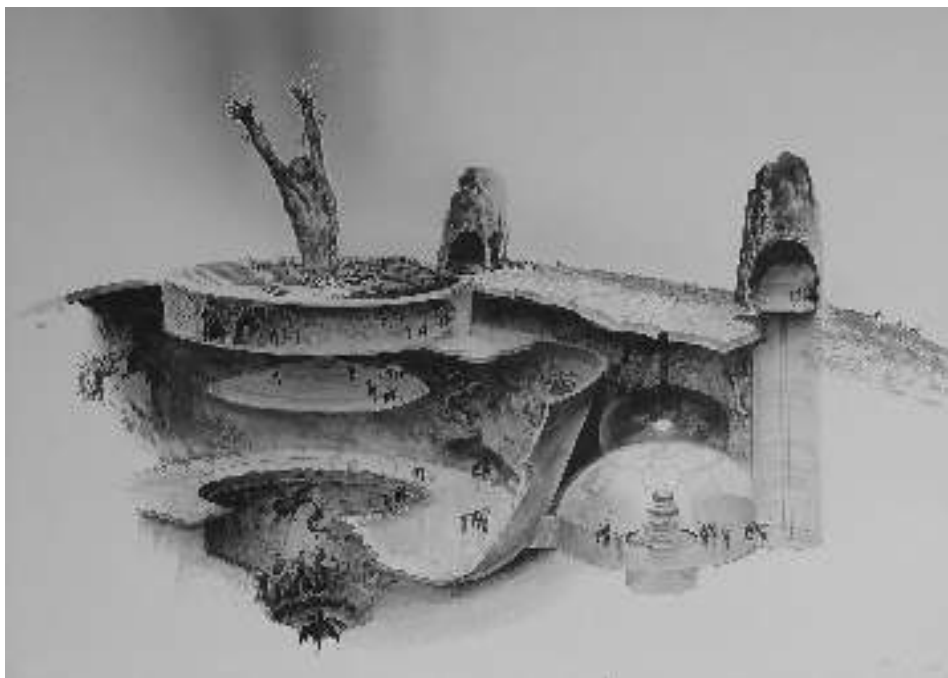



Fig. 35. Rino Ferrari, bozzetto per le scenografie della mostra permanente dedicata alla Divina Commedia.

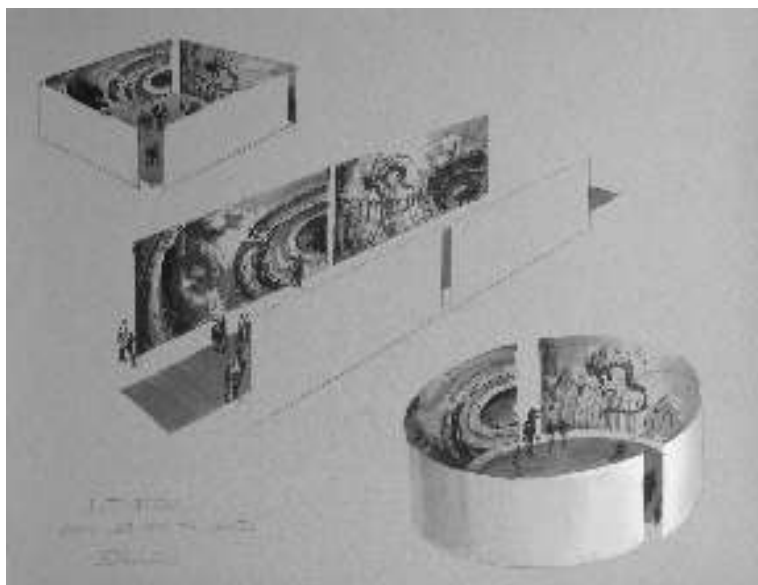



Fig. 36. Rino Ferrari, varie prove per la collocazione delle scenografie infernali nel progetto architettonico.

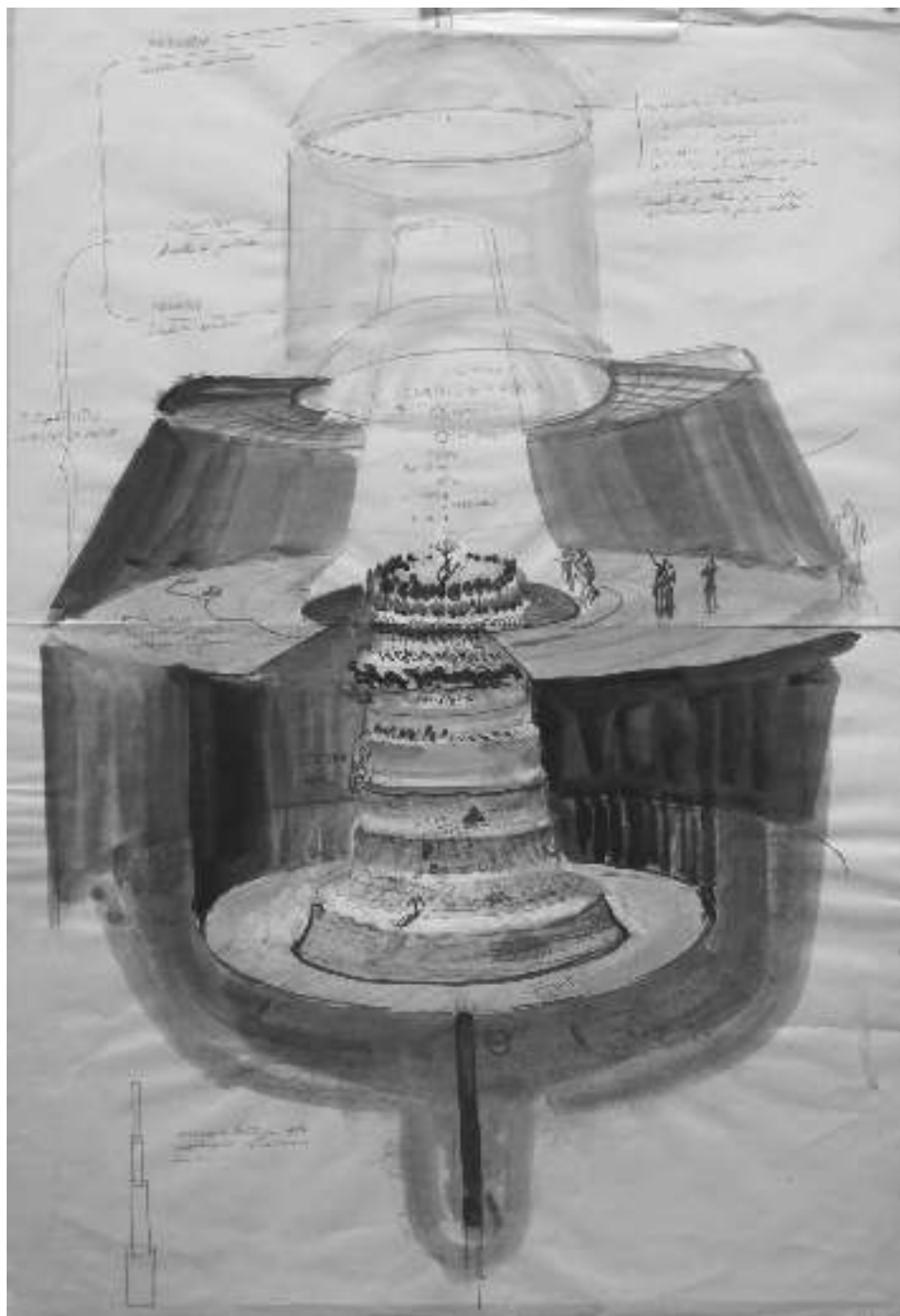



Fig. 37. Uno tra i disegni di Ferrari per il progetto dell'edificio dedicato al poema dantesco.

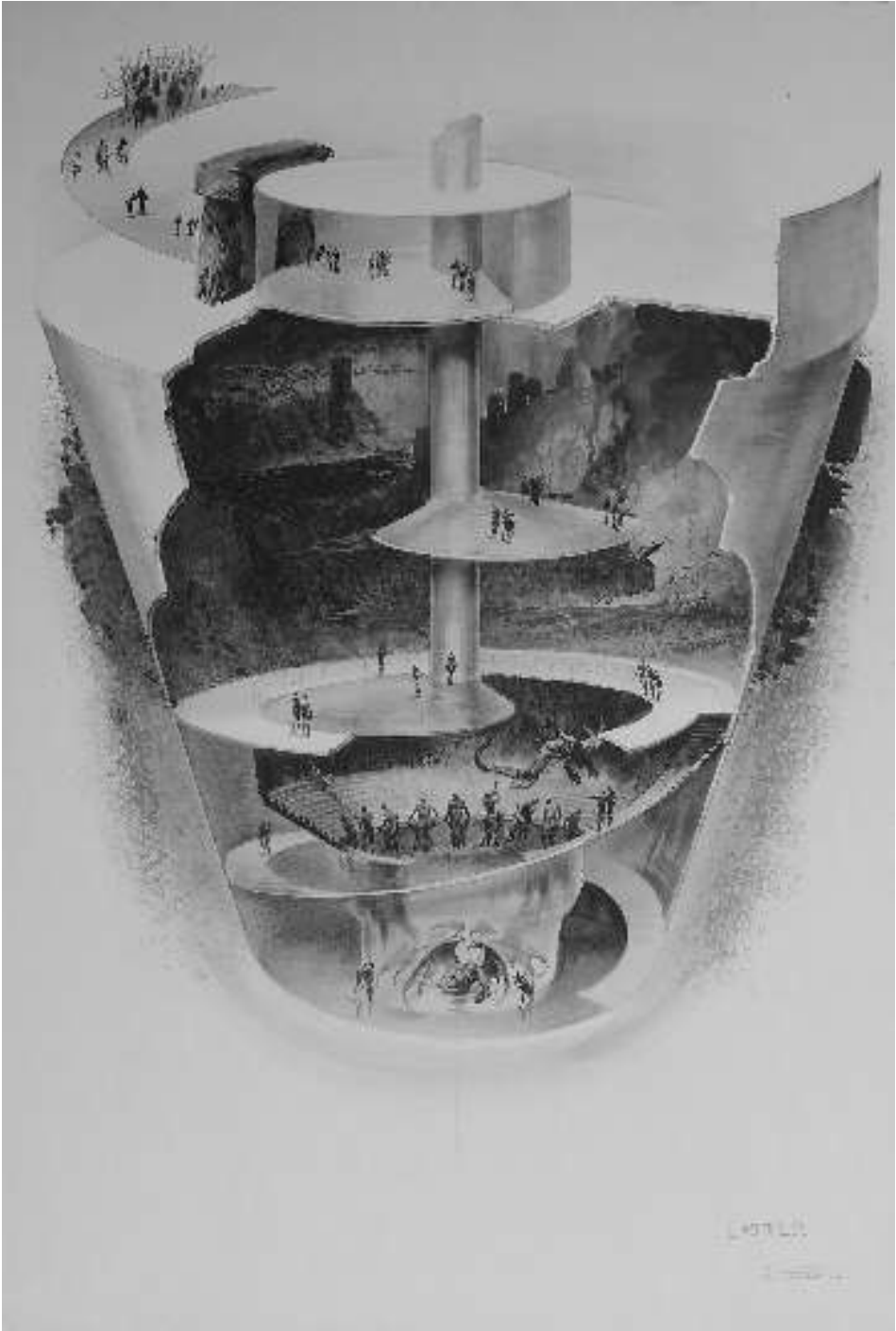



Fig. 38. Rino Ferrari, studio per il prospetto architettonico dell'Inferno.

Fig. 39. Rino Ferrari, studio per il prospetto architettonico del Purgatorio.

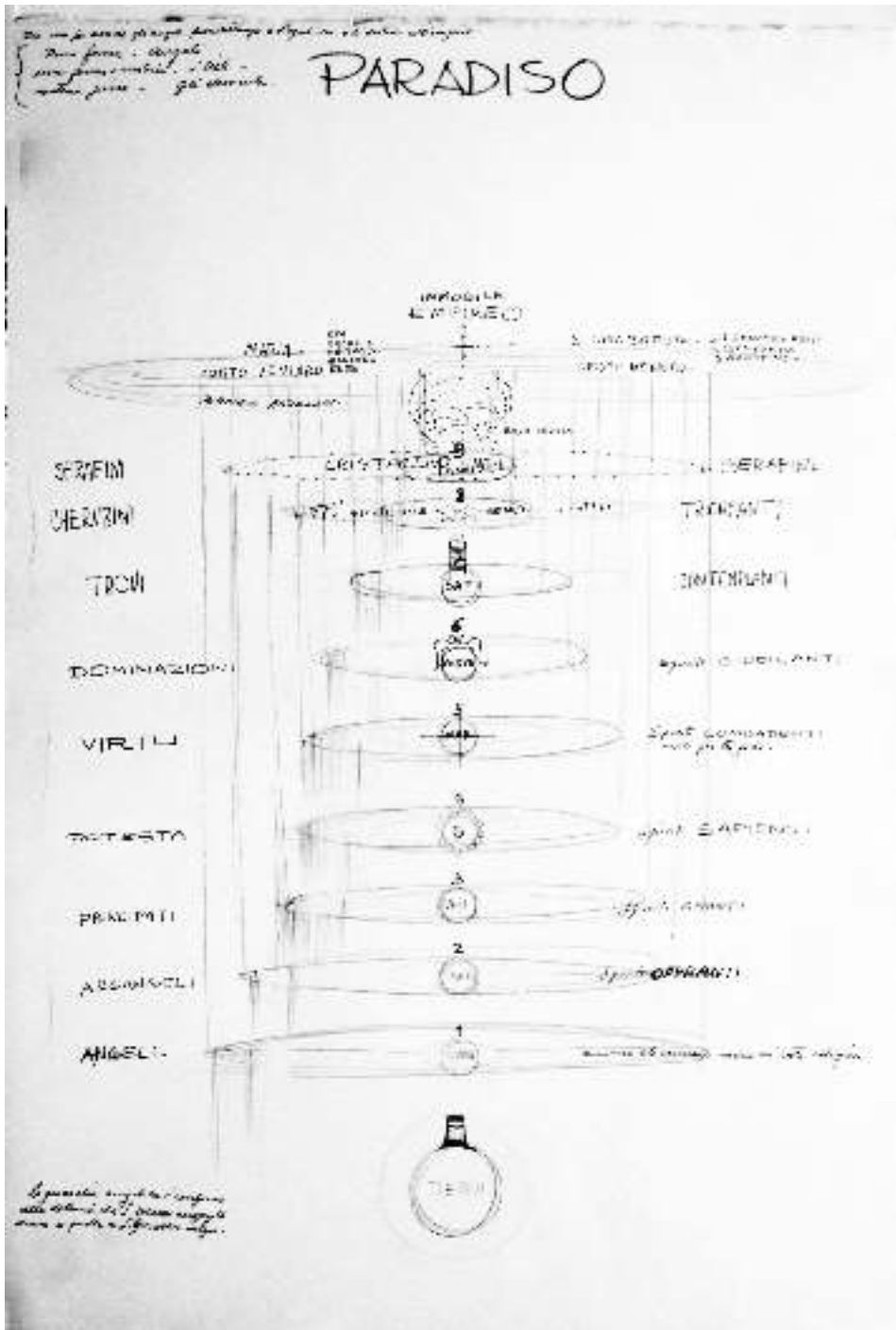



Fig. 40. Rino Ferrari, studio per il prospetto architettonico del Paradiso.

Fig. 41. Particolare del modello in carta della scenografia infernale realizzato da Rino Ferrari, simulando la presenza dei visitatori.

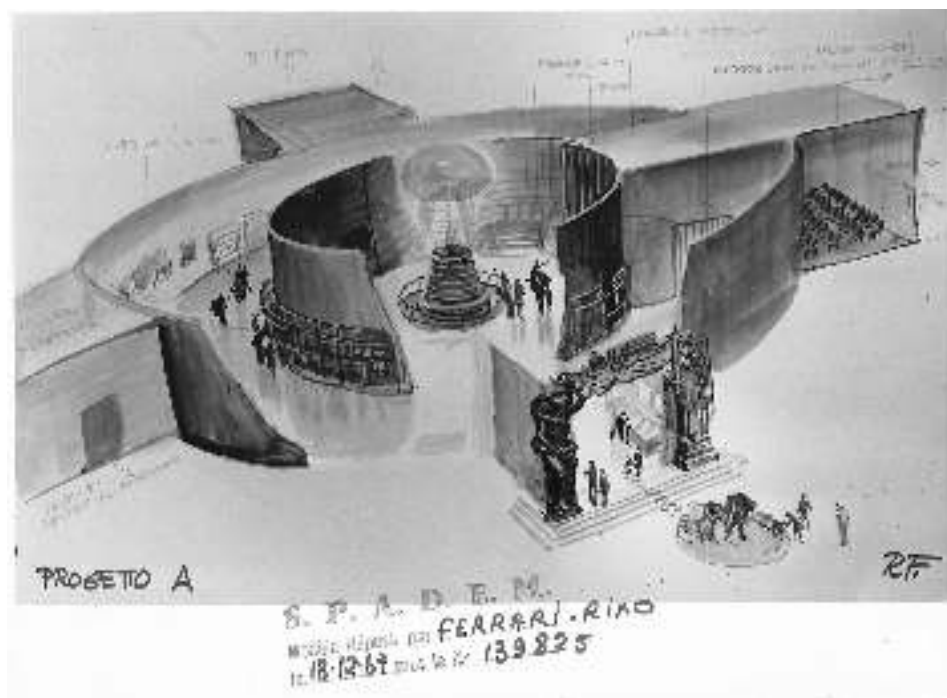



Fig. 42a. Uno dei tre progetti brevettati da Ferrari per il “palazzo di Dante”.

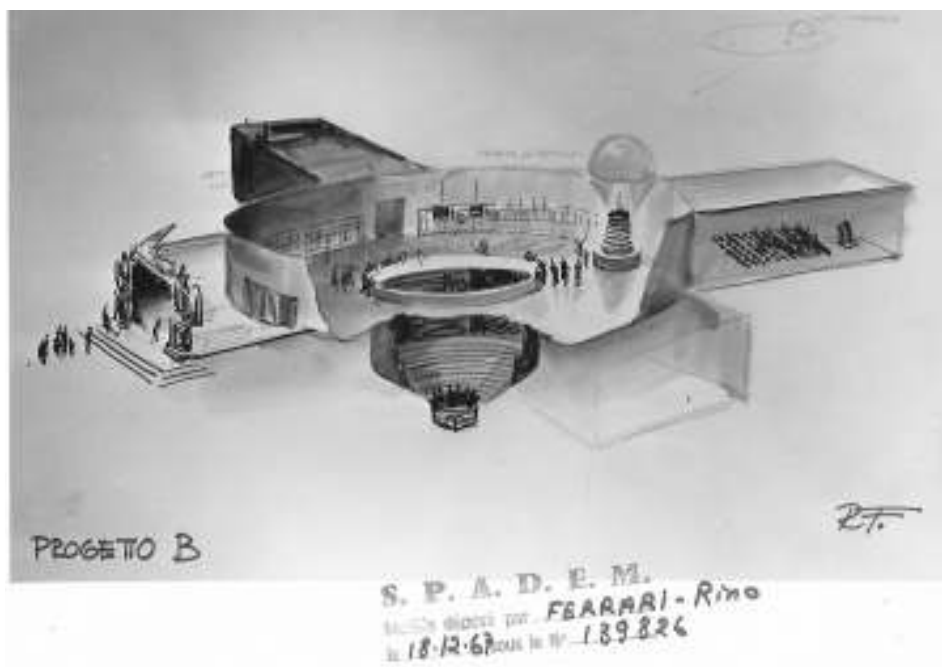



Fig. 42b. Uno dei tre progetti brevettati da Ferrari per il “palazzo di Dante”.

Fig. 42c. Uno dei tre progetti brevettati da Ferrari per il “palazzo di Dante”.

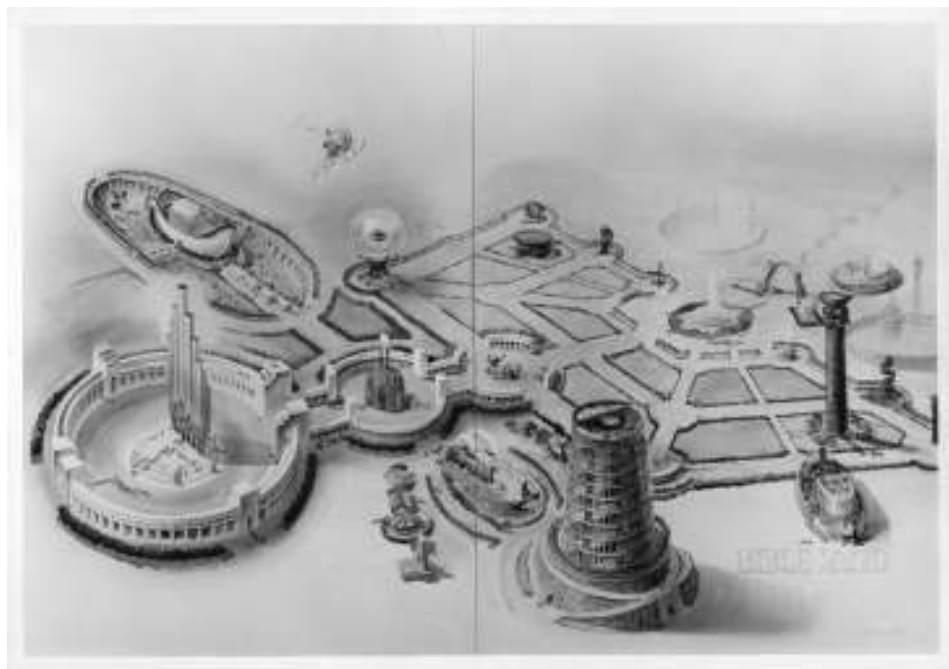



Fig. 43. Rino Ferrari, progetto per il parco tematico *Bible Land*.

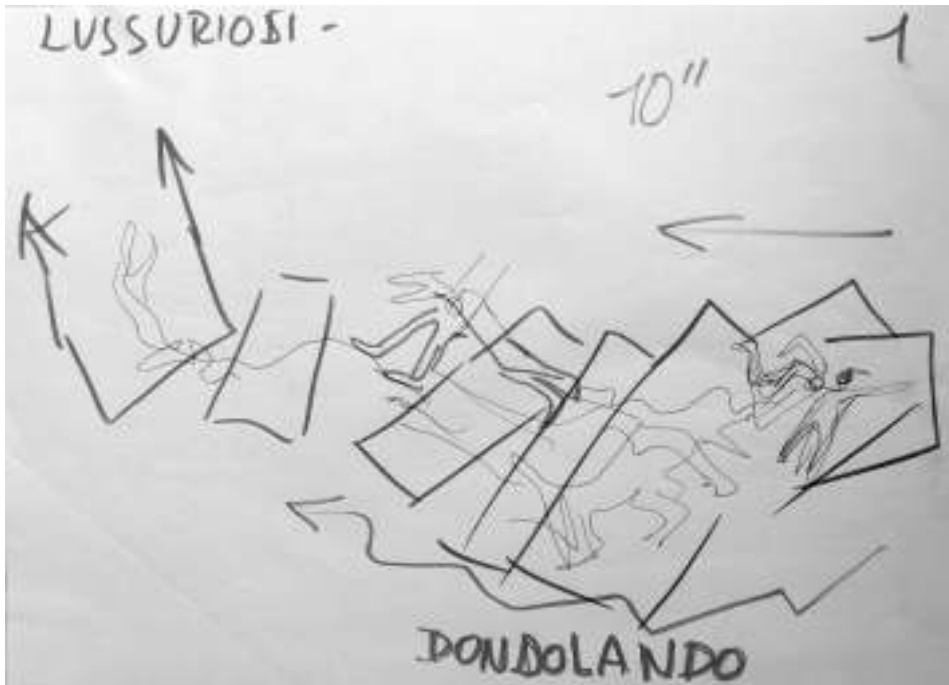
Fig. 44. Rino Ferrari, studio per la figura di Lucifero.

Figg. 45a-b. Alcuni fogli di annotazioni dell'artista per le singole scene del film sull'Inferno, con le indicazioni circa i movimenti della macchina da presa sui dettagli delle sue tavole.

Fig. 45c. Uno dei fogli di annotazioni dell'artista per le singole scene del film sull'Inferno, con le indicazioni circa i movimenti della macchina da presa sui dettagli delle sue tavole.

Fig. 46. Rino Ferrari con una delle quattro rappresentazioni dell'Inferno, sullo sfondo di scenografie tratte da ingrandimenti delle sue tavole.

LORENZA MAFFIOLETTI - MARIA ELISABETTA MANCA

PER LA STANZA DELLE MERAVIGLIE: MANOSCRITTI ED EDIZIONI RARE DELLA COMMEDIA NELLA BIBLIOTECA CIVICA MAI*

Ateneo – 28 ottobre 2015

Premessa

"Può sembrare inverosimile che nel 2015, cioè a 750 anni dalla nascita di Dante, con diversi chilometri lineari di bibliografia critico-filologica disponibile, possano ancora emergere tasselli utili per conoscere meglio l'opera del nostro maggior poeta, Eppure è così …".

Con questa considerazione esordisce Paolo Di Stefano, in un contributo pubblicato lo scorso mese di settembre sul *Corriere della Sera* relativo a un codice, composto a Padova tra il 1304 e il 1309 da Francesco da Barberino: un *Officiolo* contenente alcune illustrazioni ispirate alla *Commedia*[1].

Anche nella Biblioteca Mai la bibliografia dantesca – critico-filologica e testuale – potrebbe occupare, qualora fosse collocata unitariamente, una quantità considerevole di metri lineari di scaffalatura, verosimilmente tutto il Salone Furietti; tuttavia, se l'ampiezza di una bibliografia è un elemento da non sottovalutare, la qualità lo è ovviamente ancor di più; a maggior ragione se si riferisce all'autore più grande della storia della letteratura italiana.

È noto come, nonostante l'assenza dell'autografo, dopo la morte del poeta il testo della *Commedia* conosca una subitanea e ampia diffusione, soprattutto in ambito centro – settentrionale, testimoniata dalle molte copie manoscritte integrali e dal rapido successo di poemi allegorico-didattici liberamente ispirati all'esempio dantesco. La parallela fioritura dei commenti, precocemente documentata – di Iacopo Alighieri, figlio del poeta (nel 1322), di Graziolo Bambaglioli (Chiose alla Cantica dell'Inferno nel 1324), di Iacopo della Lana (precedente al 1330) – genera un fenomeno avvicinabile a quello già noto per i classici latini e greci, riscontrabile sia negli esemplari manoscritti, sia nelle prime edizioni a stampa, per il quale la tradizione del testo a seguito dell'"intervento principe dei copisti più attivi e degli editori più accorti, è il conguaglio della lezione del testo e della lezione alternativa del commento"[2].

* Il testo è frutto della condivisione delle autrici si devono a Maria Elisabetta Manca le pagine 121-126, a Lorenza Maffioletti le pagine 126-137.

[1] Paolo Di Stefano, *Il più antico disegno dell'Inferno di Dante: prime tracce della Commedia*, www.corriere.it, 26 settembre 2015.

[2] Angelo Eugenio Mecca, *La tradizione a stampa della Commedia: gli incunaboli*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», a. XIII 2010, n. 1-2, pp. 33-37.

A partire dal secondo Quattrocento, con l'avvento della stampa a caratteri mobili, la fortuna editoriale del poema riflette anche i due modi in cui l'opera di Dante viene intesa e offerta ai lettori: la lettura teologica che si ritrova nelle edizioni commentate, ricche di apparati storico-filologici ed interpretazioni filosofico-religiose, e quella poetica delle eleganti pubblicazioni tascabili, spoglie e prive di commentari, inaugurate dall'aldina del 1502.

Alcune proposte 'per la stanza delle meraviglie'

a) Manoscritti, incunaboli e cinquecentine

Le testimonianze scritte della *Commedia* conservate nella Biblioteca Angelo Mai consentono un viaggio attraverso la "varia fortuna" dell'opera dantesca (come dettato dal titolo del celebre saggio di Carlo Dionisotti[3]). Uno sguardo all'insieme del catalogo storico, mostra alla lettera A ben due cassettini intestati ad "ALIGHIERI". Conservano le schedine compilate dai pazienti bibliotecari a partire dal 1896 e registrano le opere a stampa di e su Dante acquisite dalla Biblioteca sino all'anno 1977. Per le testimonianze manoscritte la fonte è il catalogo dei manoscritti su schede, anch'esso conservato in Biblioteca, del quale è in corso il riversamento informatico nel Censimento dei manoscritti delle biblioteche italiane *MANUS on line*[4].

Le edizioni stampate nei secoli XVI e XVII sono registrate rispettivamente nei fondamentali repertori di Luigi Chiodi: *Indice degli incunaboli della Biblioteca Civica di Bergamo*[5] e *Le cinquecentine della Biblioteca civica "A. Mai" di Bergamo*[6].

La scorsa dei cataloghi ci restituisce per il libro antico, due manoscritti, tre edizioni quattrocentesche, tredici esemplari a stampa del secolo XVI.

Dei due esemplari manoscritti, il celebre *Codice Grumelli*[7] è ancora oggi oggetto di attenzione da parte degli studiosi.

Si tratta di uno splendido codice membranaceo, interamente palinsesto su imbreviature del XIII secolo, con il testo della *Commedia* e il commento di Jacopo della Lana tradotto dal volgare in latino da Alberico da Rosciate. Noto tra gli studiosi anche quando ancora era conservato presso i Conti Grumelli, viene donato alla Civica nel 1872 dalla Contessa Degnamerita Albani Pedrocca Grumelli.

> "La sottoscritta interpretando le intenzioni del benemerito di lei marito Conte fermo Pedrocca Grumelli fa oggi consegna del presente Codice alla Biblioteca della Città di Bergamo, con la proprietà nel Comune di Bergamo e con proibizione allo stesso di alienarlo o di altrove trasportarlo. Bergamo, 24 maggio 1872. Contessa Degnamerita Albani Vedova Pedrocca Grumelli".

[3] In *Geografia e storia della letteratura italiana,* Torino, Einaudi, 1967

[4] http://manus.iccu.sbn.it.

[5] Bergamo, Tip. Secomandi, 1966.

[6] Bergamo, Biblioteca civica, 1974.

[7] Conservato alla segnatura Cassaforte 6.1.

Custodito in una cassetta di legno di noce, il codice si presenta esternamente confezionato in una legatura coeva in assicelle coperte in pelle con cantonali e borchie (fig. 1).

Il codice, in folio, formato da 408 carte, in scrittura gotica per i testi e corsiva per il commento è stato scritto tra il 21 marzo e il 7 settembre del 1402 da Pietro de Nibiallo da Como e Pietro de Berardi che lasciano la propria "firma": alla c. 397rcompare la nota *"Petrus 1402"*, mentre a c. 397v si legge:

> *"Liber iste inceptus fuit scribere de anno 1402 in mense marcii die 21 huius mensis et finitus fuit eodem anno de mense septembris die 7 mensis ipsius, qui et scriptus quid per me P(etrus de Berardis), cuius est liber, et quid per Petrum de Nibiallo Cumanum"*.

Il codice ha semplici iniziali in rosso ed una sola iniziale filigranata in rosso, giallo, blu e bruno. Il testo, composto a piena pagina per il testo e il commento della prima cantica, è disposto in colonna per il testo e in riga intera per le altre due cantiche. Sono presenti numerosi disegni, a penna ed uno stemma a colori della famiglia della Scala. Tra i disegni certamente di grande effetto è quello a c. 52 v. che rappresenta un rozzo Minotauro o centauro all'interno di un labirinto (fig. 2).

Due frammenti membranacei, databili al XIV secolo, ed utilizzati come coperte per il celebre *Erbario di Guarnerino da Padova*, codice cartaceo, illustrato, con erbe e ricette fitofficinali, redatto a Padova da Guarnerino e datato 1441, contengono alcuni versi dei canti XXIX e XXX dell'Inferno. I fogli in pergamena, redatti in bella scrittura gotica mostrano i segni della destinazione a copertina. Essendo stati utilizzati per un codice di provenienza padovana, si presume una produzione veneta per questi frammenti.

Editorialmente Dante nasce dopo Petrarca e Boccaccio le cui opere erano state date alle stampe rispettivamente nel 1470 e 1471.

Le prime edizioni a stampa della *Commedia* vedono la luce nello stesso anno, il 1472: gli incunaboli saranno quindici entro al fine del XV secolo[8]. A Foligno, l'11 aprile del 1472, esce la prima edizione a stampa della Divina Commedia (ne sono ad oggi noti, secondo ISTC, solo quaranta esemplari). Nel *colophon* (oltre alla data e al luogo) sono indicati i nomi degli stampatori: Johannes Numeister, tedesco di Magonza ed Evangelista Mei, abitante della città. Quest'ultimo è stato identificato da alcuni con il mecenate Emiliano Orfini da altri con il tipografo Evangelista Angelini. A distanza di qualche mese, escono l'edizione veneziana dello stampatore Federico de' Conti (sette gli esemplari superstiti) e quella mantovana, della quale sono ad oggi note quindici copie, per i torchi di Georg e Paul Butzbach[9].

---

[8] D'obbligo il rinvio al censimento di Giuliano Mambelli, *Gli annali delle edizioni dantesche*, Zanichelli, Bologna 1930 e al fondamentale repertorio *on line* della British Library *Incunabola Short Title Catalogue* (ISTC) http://www.bl.uk/catalogues/istc/index.html.

[9] Per la completa mappatura e la sequenza delle edizioni quattrocentesche in Italia, si rimanda al fondamentale studio di Angelo Eugenio Mecca già citato.

Nessuna di queste copie a stampa è presente nelle collezioni della Mai, né, come già ricordato nell'introduzione alla mostra dedicata nel 2001 alle *Edizioni illustrate della divina Commedia della Civica Biblioteca Angelo Mai*[10], sono conservate a Bergamo le edizioni fiorentina del 1481, con incisioni tratte dai disegni di Botticelli e quella della Crusca del 1595.

Le edizioni quattrocentesche sono caratterizzate da una ricorrente *mise en page* che prevede il testo poetico al centro, circondato a gabbia dal commento.

La più antica tra le edizioni della *Commedia* conservata alla Mai (in tre esemplari) è quella bresciana uscita dai torchi di Bonino de' Bonini nel 1487[11]. L'edizione bresciana, *in folio*, riprende dalla fiorentina il commento di Cristoforo Landino ed è ornata da sessantotto xilografie a piena pagina inscritte in cornici decorative che affiancano il testo fino al I canto del Paradiso. Secondo gli studiosi, può essere considerata come il primo riuscito tentativo a stampa di illustrare l'intero poema dantesco dopo l'esperimento dell'edizione fiorentina del 1481 in cui solo i primi 19 canti dell'Inferno sono accompagnati da altrettanti rami incisi da Baccio Baldini su disegni attribuiti a Sandro Botticelli. L'esemplare qui riprodotto, conservato alla segnatura INC. 1. 204, (fig. 3) ha una legatura ad assi di legno con dorso in pelle; sul foglio di guardia è ben visibile *l'ex libris* di Antonia Suardi Ponti dal cui fondo l'opera proviene. Una nota di possesso manoscritta nel secolo XVI ricorda l'antico proprietario Fra' Agostino Terzi.

Sempre *in folio* con sessanta linee di commento intorno al testo, *La Commedia, comm. Cristoforo Landino; Credo che Dante fece quando fu accusato per eretico all'inquisitore*, Venezia, Pietro Quarengi, 1497, che risulta essere ristampa dell'edizione pure veneziana di Matteo Codecà da Parma del 1491 e del 1493 anch'essa posseduta dalla Mai. Le novantasette xilografie che la illustrano, con la sola eccezione delle tre a piena pagina, sono poste all'inizio di ogni canto e appaiono meglio incise.

Il secolo XVI si apre con la prestigiosa edizione curata da Pietro Bembo per Aldo Manuzio (Venezia, 1502):

> "essa costituisce il fondamento di tutte le altre edizioni dantesche, compresa quella della Crusca che chiude il secolo (Firenze, 1595). Tutte le stampe del secolo, infatti, si limitano a correggere sporadicamente la stampa di Bembo, perlopiù senza alcun un metodo critico"[12].

Ad Aldo Manuzio (Sermoneta 1449 - Venezia 1515) uno dei più grandi tipografi del suo tempo e il primo editore in senso moderno si devono anche

[10] Il catalogo dattiloscritto, a cura della Sezione manoscritti e fondi librari antichi (Giuseppina Ceresoli, Marta Gamba, Giulio Orazio Bravi) e consultabile presso la Biblioteca Civica Angelo Mai.

[11] *Comento di C. Landino sopra la Comedia*, Brescia, Bonino de' Boninis, 1487.

[12] Angelo Eugenio Mecca, *La tradizione a stampa della Commedia: dall'aldina del Bembo (1502) all'edizione della Crusca (1595),* «Nuova rivista di letteratura italiana», a. 16 (2013), pp. 9-59.

fondamentali contributi alla moderna cultura tipografica: la sistemazione della punteggiatura; l'introduzione dell'elegante carattere corsivo disegnato appositamente dall'incisore Francesco Griffo da Bologna; la pubblicazione del catalogo delle proprie edizioni, in cui sono riportate notizie sugli argomenti trattati nei libri, i titoli dei capitoli e alcuni giudizi sull'opera. Nel 1498, nella dedica alle opere di Poliziano, appare per la prima volta il suo motto *festina lente*, simboleggiato dall'unione di un'ancora (solidità) con un delfino (velocità). Con il titolo di *Terze rime,* la prima edizione tascabile della *Commedia* con il testo poetico, derivato dal Codice Vaticano 3199 corre senza interruzioni o commento in una elegantissima relazione tra foglio e stampa. L'esemplare conservato dalla Biblioteca Civica di Bergamo qui riprodotto è confezionato in una bellissima legatura di riuso dell'ultimo quarto del secolo XVI eseguita in Germania (fig. 4).

La seconda edizione aldina del poema, illustrata, uscita a Venezia nel 1515 con la partecipazione di Andrea Toresano che rileverà la bottega di Manuzio, è aperta dalla dedica a Vittoria Colonna, ha in aggiunta alcune illustrazioni con la struttura dell'Inferno ed uno schema morale delle anime del purgatorio. Dell'esemplare bergamasco, colpisce la legatura in scrofa su assi smussate, decorata a secco da una cornice a rotella, con medaglioni provvisti di testine entro fogliami e, nello specchio, due doppie bande di candelabre e una doppia banda di catenelle verticali.

Della bella edizione della *Commedia* Venezia, Jacopo Del Borgo Franco e Luca Antonio Giunta, 1529 colpisce il frontespizio figurato che presenta il ritratto di Dante come "divino" circondato dagli antichi (Virgilio, Orazio, Lucrezio e Terenzio) e dai moderni Petrarca e Boccaccio ma anche da due autori vivi, entrambi di Arezzo e amici del poeta (fig. 5).

L'esemplare proveniente dal Liceo di Bergamo, reca anche l'annotazione dell'antico possessore: Fra' Giovanni Battista da Brescia dell'Ordine dei Predicatori.

Nella *Comedia del divino poeta Danthe Alighieri*, ad instantia di M. Gioanni Giolitto da Trino 1536 (al colophon, in Vineggia per M. Bernardino Stagnino), spicca il medaglione con ritratto di Dante al frontespizio. L'incisione in xilografia a piena pagina segna l'inizio dell'Inferno, le tre, più piccole, sono poste al principio di ciascun canto. Le incisioni sono riprese dalle precedenti edizioni del 1512 e 1520.

L'esemplare riporta la provenienza dalla Biblioteca del convento di S. Francesco di Bergamo al frontespizio e al *colophon* quella di Girolamo Veltroni.

Nel corso del Cinquecento, si discosta dalla continua ripresa della lezione Bembiana, la bella edizione veneziana *La Comedia di Dante Alighieri Con la Nova Espositione di Alessandro Vellutello*. (In Fine) Impressa In Vinegia, Per Francesco Marcolini, 1544. L'edizione in quarto, presenta il testo in elegante carattere corsivo, racchiuso dal commento in corpo minore.ed è illustrata da tre figure a piena pagina e ottantaquattro su un terzo o un mezzo di pagina, con xilografie attribuite allo stesso Marcolini, noto come ottimo disegnatore.

Dante con l'espositione di M. Bernardino Daniello da Lucca, sopra la sua Comedia dell'inferno, del purgatorio, & del paradiso; nuovamente stampato, & posto in luce, Venezia, Pietro da Fino 1568 è in bella edizione in quarto, con le iniziali xilografiche ornate, e tre incisioni in rame a piena pagina. L'edizione deve la sua rarità al fatto di essere l'unica commentata da Bernardino Daniello, pubblicata postuma da Pietro da Fino con dedica a Giovanni da Fino bergamasco. L'opera ebbe scarsa diffusione per il sospetto di plagio nei confronti del proprio maestro Gabriel Trifone da parte del Daniello.

Una segnalazione, infine, merita *Dante Con l'espositioni di Christoforo Landino, et D'Alessandro Vellutello. Sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso. Con Tauole, Argomenti, & Allegorie, & riformato, riueduto, & ridotto alla sua vera lettura*, *per Francesco Sansovino Fiorentino*, Venezia, G. B. e Gio Bernardo da Sessa, tipografo Domenco Nicolini, 1596. Ancora una volta il formato è il 4°. Il volume si apre con il pregevole frontespizio, nel quale ritratto di Dante è posto entro una elaborata cornice. Questa edizione, illustrata da novantasette bellissime figure xilografate nel testo, contiene pure la "vita" del Poeta scritta dal Vellutello il quale, ad ogni cantica, ha premesso la descrizione, preceduta dal prologo fatto dal Landino[13].

b) Edizioni a stampa tra Settecento e Novecento[14]

Per questa seconda parte del contributo, si è scelto di proporre una selezione antologica delle edizioni della *Divina Commedia* possedute dalla Biblioteca Mai, basata sulla presenza di caratteristiche editoriali particolarmente apprezzabili[15]. Consultati numerosi esemplari dei 250 e più a oggi

---

[13] Cfr. De Batines, I, pp. 97 - 98: "Ristampa alla lettera, e quasi fac-simile della Veneziana del 1564. Ha però una dedicatoria di Giovanni Antonio Rampazetto a Guglielmo Gonzaga, duca di Mantova." - Mambelli,49: "In fine dei fogli preliminari si trovano pure raccolti quegli scritti pubblicati nelle ediz. commentate dal Landino e dal Vellutello. Edizione particolarmente celebrata per il commento del Landino, sul quale cadde la censura dell'"Indice" espurgatorio che esigeva la soppressione di alcuni versi" - Olschki "Letteratura dantesca" (Cat. LXXV, 1911),56 - Brunet, II,504: "Texte des éditions aldines dont Sansovino a rajeuni l'orthographie" - Gamba, 390 per l'ediz. del 1564: "Ebbe grande credito à suoi tempi, sicché ne fu replicata la stampa pure in Venezia negli anni 1578 e 1596".

[14] La presente ricerca non ha considerato il secolo XVII poiché delle sole quattro edizioni pubblicate nel Seicento nessuna è posseduta dalla Biblioteca Mai.

[15] I repertori consultati ai fini della presente ricerca sono stati i seguenti: Jacques Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, v. 2., Didot, Paris 1861; *Censimento dei Commenti danteschi*, v. 2. *Le "Lecturae Dantis" e le edizioni delle opere di Dante dal 1472 al 2000*, a cura di Ciro Perna e Teresa Nocita, Salerno Editrice, Roma 2012; Paul Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca ossia Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della 'Divina Commedia' e delle opere minori di Dante* […], nuova ed. anast., Salerno Editrice, Roma 2008, 3 vv.; *Enciclopedia dantesca*, dir. Umberto Bosco, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1970-1978, 6 vv.; Giuliano Mambelli, *Gli annali delle edizioni dantesche*, Zanichelli, Bologna 1931. Si sono inoltre utilizzati i seguenti cataloghi *on line*: Catalogo del Servizio Bibliotecario nazionale, www.sbn.it; Google Libri, http://books.google.it; Internet Archive, http//archive.org/index.php. Prezioso, infine, il contributo di Maria Altobella Galasso, *Di alcune rarissime edizioni dantesche*, "La Capitanata", 22 (1984-1985), 7-12, pp. 107-126.

posseduti, ne sono stati scelti alcuni che per rarità, pregio e bellezza, non si vorrebbero allineare anonimamente nei tipici palchetti dei depositi librari ma disporre più degnamente in una ideale ‘stanza delle meraviglie’, aperti su un grande tavolo, appoggiati su piccoli e grandi leggii, disposti in bell’ordine su uno scrittoio e su un ampio davanzale, collocati in una piccola scansia e in una cassapanca intarsiata. È pur vero, come recitano alcuni versi shakespeariani, che la bellezza da sola dovrebbe bastare a persuadere gli occhi degli uomini, senza bisogno d’oratori[16], ma in attesa di lasciar parlare i libri stessi alla prima occasione propizia, si cercherà di accompagnare gli ascoltatori e i lettori a un’osservazione virtuale che superando il limite della consueta dicotomia tra l’elemento ‘materiale’ e quello ‘testuale’ dei documenti, induca a comprenderli e ad apprezzarli nella loro interezza.

Entriamo dunque in questa sala nella quale sono idealmente raccolti gli esemplari più straordinari della *Commedia* posseduti dalla Biblioteca Mai. L’ambiente, raccolto ma non angusto, si propone ai nostri occhi come un luogo di conservazione e di consultazione; uno studiolo dove osservare con intelligente curiosità ciò che è esposto, al fine di leggere, studiare e scrivere con maggior profitto. Sono principali testimoni di quest’uso sapiente le edizioni che si concentrano sulla tradizione esegetica e sull’ecdotica del Poema, quali le edizioni settecentesche di Giuseppe Comino e di Antonio Fulgoni e l’edizione ottocentesca di Leopoldo Mossy e Giuseppe Molini.

1. L’edizione padovana del 1726 si annuncia ragguardevole già nel titolo: *La Divina Commedia di Dante Alighieri già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca, ed ora accresciuta di un doppio Rimario, e di tre Indici copiosissimi per opera del Signor Gio[vanni] Antonio Volpi* [...] *il tutto distribuito in tre volumi*. Prediletta dagli Accademici per la lezione esatta e completa del testo, grazie al corredo del rimario e degli indici fu ritenuta una delle migliori imprese della Stamperia Cominiana. I volumi sono di fattura e di aspetto pregevoli: stampati in carta chiara e fina con filigrana ben visibile, sono impreziositi da un ritratto di Dante e una vignetta in frontespizio incisi da Michael Heylbrouck (Gand, 1635 – Brescia, 1733); anche le pagine iniziali delle cantiche hanno fregi e iniziali decorate. L’esemplare della Mai, che reca il timbro di appartenenza al Liceo di Bergamo che ancor oggi testimonia l’acquisizione del volume a metà Ottocento, è rilegato in pergamena e si offre al lettore con tagli perfettamente rifilati e spruzzati in blu.

2. Accanto a questa edizione padovana, troviamo quella celebre e rara stampata a Roma da Antonio Fulgoni nel 1791: *La Divina Commedia novamente corretta e spiegata e difesa da frate Baldassarre Lombardi minor Conventuale*. Per allestire la nuova edizione, Lombardi operò con “lunga fatica” una composizione di più elementi: si avvalse della stampa ‘cominiana

[16] “*Beauty itself doth of itself persuade / The eyes of men without an orator*”, in William Shakespeare, *Poemetti. Lucrezia*, trad. di G. Sacerdoti, Garzanti, Milano 2000, ll. 29-30.

correttissima' e adottò la lezione di Martin Paolo Nibia (la celebre 'Nidobeatina' del 1478), dopo averla collazionata con preziosi codici delle biblioteche Vaticana e Corsiniana, al tempo ancora ignoti agli Accademici. Così scrive Baldassarre Lombardi nelle pagine dedicate *Ai cortesi lettori*:

> "Bisogna dalla moltitudine de' testi scegliere ed adunare i pezzi delle antiche opere non altrimenti che bene spesso le varie membra d'infranta antica statua qua e là disperse, e con altri rottami frammescolate e confuse. Quelle che più alla perfezione si confanno, quelle, ovunque si rinvengono, debbono trascegliersi e rimirarsi".

3. È noto quanto il commento del Lombardi sia stato tenuto in grande considerazione dai filologi, primi fra tutti Foscolo e Monti. È plausibile che sia stato tale apprezzamento a indurre Francesco Maccarani, tra gli iniziatori dell'Ateneo cittadino, docente di fisica e bibliotecario al Liceo di Bergamo dal 1801 al 1845, a confezionare da sé 'l'esemplare perfetto', funzionale alle proprie necessità di studio, intercalando con apposita rilegatura ogni pagina a stampa dell'edizione veneziana di Simone Occhi del 1774 con pagine manoscritte nelle quali aveva copiato annotazioni scelte dal commento di Baldassarre Lombardi della più recente edizione romana. Possiamo ammirare questo particolarissimo volume, certamente degno di una *wunderkammer*, grazie al lascito che il professor Maccarani fece della propria libreria alla Biblioteca Civica della sua città nel 1846 (fig. 6).

4. Completa il piccolo e imprescindibile 'scaffale filologico' *Lo Inferno della Comedia di Dante Alighieri col comento di Guiniforto delli Bargigi tratto da due manoscritti inediti del sec. decimo quinto*, prima e unica Cantica del poema pubblicata a Marsiglia da Leopoldo Mossy e a Firenze da Giuseppe Molini nel 1838. Tirata in pochissimi esemplari, questa è la prima edizione del commento di Barzizza, tra i più apprezzati chiosatori dell'Alighieri, collazionato da Giuseppe Zaccheroni su due manoscritti, il primo dei quali già nella Biblioteca Nazionale di Parigi, il secondo di proprietà del filologo marsigliese Gaston de Flotte (1805-1882), poi consultato – nonché decurtato di carte miniate – dallo Zaccheroni e finalmente entrato nelle raccolte della biblioteca parigina[17]. Se apriamo il volume, la nostra attenzione è rapita dalle numerose incisioni, dai fregi e dalle iniziali ornate che decorano ampiamente le pagine e forse ancor più dall'uso di caratteri di stampa che si presentano diversi sia per tipo sia per dimensione, configurando una miscellanea compositiva molto originale e tuttavia armonica. In particolare, sono stati usati caratteri gotici per la prefazione e per gli argomenti di ciascun canto. Come racconta Gaspero Barbèra nelle sue memorie "il Molini si venne formando il gusto del libro ben lavorato con lo stare di continuo in mezzo a quelle belle edizioni francesi e specialmente inglesi di cui era abbondantemente fornito il suo grande negozio"[18].

[17] Parigi, BN, Ital. 1469 e BN, Ital. 2017.

[18] Gaspero Barbera, *Memorie di un editore, 1818-1880*, Barbera, Firenze 1930, p. 133.

La co-edizione Parigi-Firenze offre lo spunto per ammirare, nella stanza ove abbiamo raccolto le nostre più rare edizioni della *Commedia*, alcuni volumi usciti dai torchi d'oltralpe. Volgiamo lo sguardo allo scrittoio sul quale alcuni tomi dormienti lasciano intravvedere tra le loro pagine ora un segnalibro, ora una matita, ora un lacerto di carta con annotazioni ordinate.

5. I più piccoli tra questi tomi contengono le tre Cantiche dantesche della graziosa edizione parigina datata 1787 della Raccolta di Hubert-Martin Cazin. Stampate dal tipografo Jacob, furono offerte ai lettori con un titolo che non accoglieva i tradizionali aggettivi – divino/divina – riconosciuti prima a Dante e in seguito alla sua opera, ma che si era rimodulato in questo modo: *Inferno. Purgatorio. Paradiso, poema di Dante*. Anche se "il testo degli Accademici, riprodotto in questa edizione, vi è sfigurato da molti errori tipografici", come annotato da Batines[19], i volumetti della Raccolta Cazin, nel piccolo formato tascabile che ancora oggi è indicato con il suo nome (il formato poco usato in-18°, di 15-17 cm), sono ben noti ai bibliofili per l'eleganza tipografica caratterizzata da frontespizi ornati da vignette, da testatine silografiche e da tagli dorati. Ricordiamo tuttavia che la qualità editoriale delle stampe di Cazin non risparmiò il prestigioso editore dalla censura: reo di aver stampato opere licenziose e proibite, patì il sequestro dei libri e più di una reclusione alla Bastiglia.

6. Accanto ai tre piccoli volumi parigini, è accostata una *Divina Commedia* tradotta in inglese da Arthur John Butler (1844-1910), docente di lingua e letteratura italiana all'University College di Londra, e ivi pubblicata da Macmillan nel 1891. L'esemplare proviene dalla libreria del sacerdote bergamasco Domenico Donizetti, dotto letterato e docente di filosofia e lingue straniere, donata alla Biblioteca Civica di Bergamo con legato testamentario del 1896. La raccolta del professor Donizetti fu definita dagli accademici suoi contemporanei una 'libreria poliglotta' per la quantità di edizioni straniere collezionate, e non solo nelle discipline linguistiche ma in ogni ambito del sapere. Nelle pagine interne di questa *Divine Comedy*, si leggono ancora le glosse a matita che il professore appose con l'intento di migliorare o correggere la traduzione (fig. 7). Apprendiamo dall'annotazione che il libraio Hoepli scrisse a matita in frontespizio che il piccolo volumetto era venduto a 4 lire italiane, mentre sull'ultimo foglio di guardia parrebbe indicato (ma non è chiaramente leggibile) il costo in sterline.

7. Ammirate le stampe delle grandi città europee, si può rivolgere una giustificata attenzione anche alla nostra piccola Città che al fine della selezione di edizioni pregevoli o rare della *Commedia* ha riservato alcune sorprese. Sullo spazioso 'tavolo bergamasco' dello studiolo dantesco, ammiriamo anzitutto l'edizione stampata da Pietro Lancellotti nel 1752: *La Divina*

---

[19] C. De Batines, *op. cit.*, t. 3, p. 41.

Commedia, con gli argomenti, allegorie, e dichiarazioni di Lodovico Dolce. Aggiuntovi la Vita del Poeta, il Rimario e due Indici utilissimi: una *Tavola de' vocaboli più oscuri usati da Dante* e una *Tavola dei nomi proprj, e cose contenute nell'Opera*. L'edizione, che i filologi definiscono accurata e che gli stampatori proposero al pubblico più e più volte, si deve a Pier Antonio Serassi che nella dedicatoria a Girolamo Sottocasa precisa le ragioni che sottesero alla riproposta della "maggior Opera di Dante":

> "… quantunque se ne fossero fatte nel nostro secolo varie nobili edizioni, pur non ne era peranco uscita alcuna, che per la picciolezza del volume potesse essere di comodo agli studiosi. Ho fatto pertanto riscontrar quest'edizione con quella di Firenze del 1595, citata nel Vocabolario della Crusca, e con la Cominiana assai più della Fiorentina corretta ed accresciuta; dalla cui lezione però io non mi sono voluto scostar pur un punto; benchè per avventura l'avessi potuto fare in qualche luogo con la scorta d'un antichissimo testo a penna, che con altri preziosi MSS. conservasi presso Monsignor Albani dignissimo arcidiacono di questa Cattedrale"[20].

Si fa notare la nota a piena pagina dei riformatori dello Studio di Padova, i patrizi veneziani Alvise Mocenigo (che sarà nominato responsabile della Libreria marciana nel 1762 ed eletto doge un anno dopo) e Giovanni Querini, i quali concedono licenza allo "Stampatore di Bergamo" il 31 luglio 1750.

8. Dal secolo dei Lumi e dai privilegi di stampa concessi dalla Serenissima agli stampatori dei suoi territori, ci trasferiamo nel 'secolo breve', dove un'edizioni bergamasca riccamente illustrata si impone all'attenzione: è una *Commedia* stampata nel 1934 dalle Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, un'impresa editoriale d'eccellenza quanto a innovazioni tecniche e metodologiche. Ammiriamo dunque *La Divina Commedia, esposizione, testo e varianti di edizioni e codici insigni a cura di Nicola Zingarelli; tavole illustrative da opere antiche e moderne ordinate e commentate da Paolo D'Ancona*. L'opera è corredata di ben 177 tavole fuori testo recanti illustrazioni tratte da miniature, dipinti e incisioni antichi e recenti, di cui 17 a colori applicate su carta spessa e una xilografia a due legni di Adolfo De Carolis. Sfogliando il sontuoso volume in-4°, legato in tela con titoli in oro al piatto e al dorso e il taglio superiore spruzzato in oro, riconosciamo le opere di tanti illustratori danteschi: di Botticelli, Stradano, Zuccari, Flaxman, Ademollo, Scaramuzza, Doré …, solo per citarne alcuni tra i più rappresentati.

9. Sul medesimo tavolo dedicato alle stampe bergamasche, tra la settecentina del Lancellotti e la stampa novecentesca delle Arti Grafiche, si fanno infine notare alcuni opuscoli dall'aspetto dimesso ma accattivante, che sollecita-

[20] Pierantonio Serassi, *All'illustrissimo Signore il Signor Girolamo Sottocasa*, in Alighieri Dante, *La Divina Commedia…*, Lancellotti, Bergamo 1752, cc. 2v-3r.

no più d'uno dei nostri sensi. Si presentano uguali nel formato ma differenti per il colore della carta che non ha le consuete gradazioni del bianco e dell'avorio ma numerose tonalità di colori inusuali. Nelle schedine del catalogo storico della Biblioteca, relative ai tanti esemplari di quest'edizione presenti in vari fondi, si leggono queste note: caratteri gialli su carta violacea; carta bruna impressa con inchiostro giallo; carta color oliva e caratteri neri; carta color vino e caratteri chiari… Prendiamo un volumetto dal tavolo: la carta è ruvida e di scarsa qualità, le copertine altro non sono che fogli di riuso, i tagli non sono rifilati, gli inchiostri colorati sono sbiaditi (un po' meno nelle pagine ancora intonse) e dobbiamo concordare con i bibliofili che questa "bizzarria non dà impressioni né belle a vedersi né comode a leggersi"[21]. Tuttavia, tra questa congerie di cromatismi, troviamo anche esemplari in carta chiara e inchiostro nero che ci consentono di identificare alfine con precisione i dati editoriali. Accertata la presenza di differenti tirature, si trova tra esse una copertina alla stampa della prima Cantica che reca al centro una piccola cornice ovale con una "F" maiuscola tracciata in bella corsiva; in calce, il luogo di stampa: a Rovetta in provincia di Bergamo. Apriamo al frontespizio un esemplare più nitido per scoprire il nome dello stampatore ma sotto la marca tipografica (un piccolo elefante che richiama una variante del patronimico – *De Elefantonibus* – e che sembra quasi reggere il peso di un titolo così altisonante: *La Divina Commedia di Dante Alighieri manoscritta da Boccaccio*) leggiamo che i torchi hanno stampato in Roveta [sic], Negli occhi santi di Bice, nel 1820 (fig. 8). L'artefice di queste insolite pubblicazioni ancora non si rivela, celandosi dietro un'espressione commovente che rimanda plausibilmente ad alcuni canti della *Commedia*: forse al secondo canto dell'*Inferno*, ai versi con i quali Virgilio rassicura Dante, rivelandogli che Beatrice li guiderà nel loro viaggio: "Io era tra color che son sospesi / E donna mi chiamò beata e bella / Tal che di comandar io la richiesi. / Lucevan gli occhi suoi più che una stella"[22]. Oppure al trentunesimo canto del Paradiso nel quale l'elemento degli occhi e della vista ricorre più volte, in particolare ai versi 70-93, laddove Dante vede Beatrice coronata dai raggi divini che in lei si riflettono: "Sanza risponder, li occhi su levai, / e vidi lei che si facea corona / reflettendo da sé li etterni rai" e dove Beatrice risponde al commosso ringraziamento del Poeta con un sorriso e uno sguardo: "Così orai; e quella, sì lontana / come parea, sorrise e riguardommi; / poi si tornò all'etterna fontana".

Per trovare il nome di Aloisio Fantoni, l'editore, dobbiamo raggiungere le pagine del proemio nel quale finalmente il Rovettese si presenta e si rivolge *Ai cultori del Divino Poeta* spiegando la genesi e l'intento filologico della sua edizione. L'avvocato Luigi Fantoni (Rovetta, Bergamo, 1789 - Bergamo, 1874), uomo di versatile cultura illuminista, durante un viaggio in Francia

---

[21] Così Bartolomeo Gamba, *Serie dei testi in lingua italiana e di altri esemplari del bene scrivere*, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1828, n. 334.

[22] Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, testo critico stabilito da Giorgio Petrocchi, Einaudi, Torino 1975, *Inferno*, II, 52-55.

ritrovò alla Biblioteca Nazionale di Parigi il codice Vaticano Latino 3199, tradizionalmente ritenuto autografo del Boccaccio e là finito in seguito alle spoliazioni francesi. Tornato in patria, allestì un'impresa per stampare, senza "ottenebramento di comenti", il testo del codice che aveva provveduto a trascrivere. Dove avesse collocato il torchio, lo rivela il colophon: "felicemente impresso nelle case dei Fantoni, XIIII settembre 1820", "triste giorno della morte di Dante", e lo confermano le carte conservate presso l'Archivio di Stato di Milano nelle quali è precisato che la piccola tipografia era dotata di un torchio in rame e pochi caratteri, incisi appositamente per stampare la Commedia[23]. Fantoni così si congeda dai lettori:

> "E sì questo Libro e in tutta Italia sarà letto e altrove. Però, né a Roma si pubblica, né a Firenze, né a Milano, ricche e dotte città; né fra i colli di Toscana, o lungo il Po [...] Ma, o Cultori del Divino Poeta, che [...] vi compiacete, che in ogni angolo di questa sacra terra si coltivino le Muse; questa Edizione della Divina Commedia desiderata da tutti i Poeti, è data a Voi, in uno stremo d'Italia, in picciola villa, in mezzo l'Alpi, tra i gioghi altissimi del Presolano; per opera d'umil pastore".

Nella Biblioteca Mai si conserva, oltre alla tiratura 'classica' e a quelle 'sperimentali' in carte e inchiostri colorati, anche un prezioso fascicolo, identificato con il titolo *Esperimento calcografico dell'avvocato Fantoni di Rovetta* che contiene alcune prove di stampa e una bozza, con correzioni manoscritte, del testo *All'amico dantista* nel quale Fantoni annuncia l'edizione, i tempi e i costi dell'impresa; tutti materiali, questi, che consentirebbero agli specialisti di svolgere un'interessante ricerca di bibliografia testuale.

10. Tutt'altro che eccentrica è l'edizione stampata a Bologna da Gamberini e Parmeggiani nel 1826: la sua rara bellezza non è data da carte e inchiostri colorati ma da un insieme di scelte tipografiche eleganti e raffinate. Le pagine in-4° grande e in carta velina bianchissima accolgono l'opera dell'Alighieri e il commento di Giovanni Battista Giusti in una *mise en page* di rara nitidezza: al margine destro, brevi note; al sinistro, il nome dei luoghi e la condizione delle genti; a precedere ogni canto, una tavola in rame e l'argomento composto in terza rima da Gaspare Gozzi (fig. 9). L'edizione è detta 'Macchiavelliana' poiché fu curata dall'abate Filippo Macchiavelli e arricchita dalle 101 tavole già delineate e incise dall'artista bolognese Giovan Giacomo Macchiavelli (Bologna, 1766 - Roma, 1811) che, a giudizio del Foscolo, "hanno più vita, e più maestria d'arte che non quei piazzosi che adornano l'edizione fiorentina"[24]

[23] Cfr. *Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio*, a cura di Ada Gigli Marchetti [et al.], Franco Angeli, Milano 2004, t. 1, *sub voce*.

[24] Ugo Foscolo, *Notizie e pareri diversi intorno a forse duecento codici, e alla serie delle edizioni della Commedia di Dante*, in *La Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo*, P. Rolandi, Londra 1843, p. 133.

Se l'aspetto fisico dei libri può illuminarci riguardo al valore, al prestigio, alla grandezza di un autore, come ci ha insegnato Lucien Febvre ripercorrendo la storia del libro[25], i volumi che ci appaiono aperti sul grande tavolo della 'stanza delle meraviglie' confermano che Dante è tra i più grandi protagonisti della letteratura mondiale e che la sua *Commedia* rappresenta l'opera poetica tra le più stupefacenti di ogni tempo.

Nei volumi aperti sul tavolo spazioso che ci mostrano una pluralità d'illustrazioni, espressione di stili e di epoche diverse, riconosciamo i capolavori degli artisti più noti che hanno lavorato alla *Divina Commedia*: i disegni antichi di Botticelli (1481), riprodotti nell'edizione del 1965, settimo centenario della nascita di Dante; quelli primo-ottocenteschi di William Blake: 102 tavole tra schizzi a penna, disegni e acquerelli realizzati dall'artista a partire dal 1824, che ammiriamo nell'edizione d'arte pubblicata a Colonia nel 2014; le incisioni epiche e suggestive di Gustave Doré (1861) nella prima edizione italiana, quella in-folio di Sonzogno del 1868; gli acquerelli coloratissimi e onirici che Salvador Dalì eseguì a Parigi nel 1950, raccolti nella sontuosa opera in sei volumi edita da Salani nel 1963.

11. Tuttavia, fra tutte queste meraviglie, la curiosità si rivolge ai tre tomi in formato 'atlantico', 85 x 68 cm, fermamente chiusi sul grande tavolo e l'osservazione dei quali abbiamo finora differito forse perché intimoriti dal loro aspetto monumentale. Rilegati con pesanti coperte di pelle che recano al piatto anteriore incisioni elaborate impresse a secco e in oro, allusive e differenti per ciascuna delle tre cantiche, e rinforzati da bulloni metallici in corrispondenza dei possenti nervi[26], paiono reticenti a volersi rivelare. A due mani, apriamo il primo tomo e sfogliamo con cautela le grandi pagine di carta color avorio, fatta a mano e di altissima qualità, fabbricata a Fabriano proprio per quest'opera e stampata a torchio con caratteri ideati dallo stesso illustratore: *La Divina Commedia*, *Imagini di Amos Nattini*, *1321-1921*, *Incipit Comedia Dantis Alagherii Florentini natione, non moribus*. Alla settima carta ci appare il testo del primo canto, distribuito in due colonne incorniciate e in due pagine. Poi, alla nona carta, ecco la prima delle 34 illustrazioni alla prima Cantica. Negli studi e nei contributi relativi a questa grande opera di Nattini[27], le sue illustrazioni sono commentate con queste parole: immagini rarefatte, vortici di colore, prospettive paesaggistiche, realismo oleografico, sensualità dannunziana, opera michelangiolesca con riferimenti a Tiepolo e a Raffaello… Quel che appare evidente anche agli sguar-

[25] Lucien Febvre - Henri-Jean Martin, *La nascita del libro*, Laterza, Roma-Bari 1977, 2 vv.

[26] Per la descrizione delle legature si veda la relazione di Federico Macchi per la Biblioteca Comunale Sormani, *Le legature della Divina Commedia illustrata da Amos Nattini*, 2006, disponibile in cd-rom.

[27] Su Amos Nattini, artista dalla lunga e intensa biografia, si veda la più recente monografia curata da Marzio Dall'Acqua, *Amos Nattini, 1842-1985. Viaggio verso l'Eden*, Comune di Collecchio, Collecchio 2005, pubblicata in occasione della mostra ivi tenuta dal 17 settembre al 6 novembre 2005.

di meno esperti, è che la prima formazione di questo artista genovese, ovvero la frequenza della scuola di nudo dell'Accademia di Belle Arti e dei corsi anatomici dell'Università, indirizzò la sua ricerca per la bellezza e la perfezione anatomica rielaborate in prospettive insolite e poetiche. Si potrebbe proporre l'idea che Amos Nattini, con le sue 100 tavole e con il suo eroico 'viaggio compositivo' durato più di vent'anni (dal 1921 al 1941), abbia affrontato con un nuovo linguaggio lo stesso percorso intrapreso da Dante per la composizione della *Divina Commedia*.

Nel 1931, le tavole per la prima Cantica, appena terminate, furono presentate a Parigi, dove centomila visitatori le andarono ad ammirare in una memorabile esposizione. Subito stampate nelle Officine dell'Istituto Nazionale Dantesco, a Milano, "nel segno dell'Aquila e della Croce a istanza di Rino Valdameri" (collezionista che aveva sostenuto Nattini nell'impresa), furono esposte, nello stesso anno, in una mostra allestita in una piccola città italiana: precisamente a Bergamo, nel Salone della Biblioteca Civica. Per l'inaugurazione, Ciro Caversazzi pronunciò un discorso nell'Aula consigliare del Palazzo del Comune[28]. La pubblicazione del secondo volume terminò nel 1936 e quella del terzo soltanto nel 1941, come dichiarato nel colophon. Possedere la grande opera di Amos Nattini è per una biblioteca pubblica un dato di prestigio e una testimonianza di attenzione al libro d'arte ma anche un impegno ai fini della conservazione e della valorizzazione, per evitare ciò che avvenne nella Biblioteca Comunale di Milano, dove un tempo questa meravigliosa opera, come ha scritto un direttore della stessa biblioteca, era "racchiusa nel suo forziere, conosciuta da pochi bibliotecari, i più anziani"[29].

12. È inevitabile che nella nostra 'stanza delle meraviglie' si accosti all'edizione atlantica di Amos Nattini, l'edizione microscopica realizzata nel 1878 e conosciuta come 'il Dantino'. Solitamente conservata in una cassaforte della Biblioteca, adagiata in un'accogliente custodia, la minuscola opera deve essere trattata con cautela: ha legatura in pelle con impressioni in oro; in oro è pure il taglio delle 449 pagine; le sue dimensioni sono 50 mm x 35 mm! I minuscoli caratteri mobili di soli tre punti in corpo 2, appena leggibili a occhio nudo, incisi nel 1834 e fusi nel 1850 su commissione della tipografia Gnocchi di Milano che intendeva pubblicare, su consiglio di Cesare Cantù, una *Divina Commedia* furono acquisiti dai fratelli Salmin di Padova che nel 1878 riuscirono finalmente a stampare il microscopico librino in 1000 esemplari, al ritmo di 30 pagine al mese... La scheda del Catalogo storico della Biblioteca registra la notizia, confermata nell'ultima pagina del 'Dantino', che l'edizione fu "acquistata e messa in vendita dal Sig. Hoepli" e che "i microscopici caratteri furono distrutti appena terminato il lavoro".

28 Ciro Caversazzi, *Le immagini dantesche di Amos Nattini*, "Bergomum", 1931, pp. 289-294.

29 Anna Maria Rossato, *L'immane Commedia di Amos Nattini. La storia di un'opera nella storia di una biblioteca*, "Wuz", a. V, n. 3, mag.-giu. 2006, pp. 46-53.

13. Si è ormai osservato ogni libro, riposto in questa ‘stanza delle meraviglie’, ma si sono riservate per la conclusione del *tour* ancora due splendide opere. La prima è una stampa della *Divina Commedia* uscita a Pisa nel 1830, anno che segna convenzionalmente il confine tra libri a stampa antichi e moderni che appartiene al ben noto lascito tassiano di Luigi Locatelli. È una bella edizione che si fa notare per almeno due pregi: anzitutto, offre riunite a piè di pagina le preziose postille che Torquato Tasso aveva manoscritto al testo della *Commedia* sulle note edizioni cinquecentesche dei Giolito de Ferrari (1554), dei Sessa (1564) e di Pietro da Fino (1568), dando inoltre evidenza, con l’uso di caratteri corsivi, a quelle parole, a quei versi e a quelle frasi che l’Autore della Liberata aveva sottolineato nei tre volumi. Grazie a questa edizione che riunì in ciascuna pagina l’attività esegetica del Tasso con le lezioni testuali degli Accademici e altre lezioni successive e altrettanto accreditate, ebbe nuova linfa la comprensione delle riprese tematiche e linguistiche tassiane dal poema di Dante[30]. Un altro pregio dell’edizione riguarda la tiratura: approntata da Niccolò Capurro con gli aggraziati e nitidi caratteri Didot, l’opera fu stampata in soli 166 esemplari e su carte differenti[31]: la copia della Biblioteca Mai parrebbe in carta real velina grande, con la quale furono stampate solo 10 copie.

14. Prima di uscire dallo studiolo, ammiriamo un’ultima, rara edizione appartenuta in origine alla contessa Antonia Suardi Ponti e successivamente acquistata da monsignor Giuseppe Locatelli (Almenno S. Salvatore, 1872 – Bergamo, 1951) teologo, storico e bibliofilo che ricoprì importanti incarichi per l’Ateneo di Scienze Lettere Arti di Bergamo, per la Biblioteca Civica (nella quale fu bibliotecario e direttore) e la basilica di Santa Maria Maggiore. Locatelli aveva legato proprio alla basilica la sua ricchissima biblioteca di 30000 volumi; tuttavia, data la preziosità bibliografica e patrimoniale della collezione, il Ministero pose la stessa sotto tutela. Acquistata infine dal Comune di Bergamo per una notevole somma, fu collocata nella Biblioteca Civica nel 1958 (fig. 10).

La preziosa edizione della *Commedia* del fondo Locatelli è quella uscita dai torchi veneziani di Antonio Zatta nel 1757, con privilegio dell’eccellentissimo Senato. Il manufatto si presenta con una serie di carte interessanti: un’antiporta che ricorda, con un’incisione a piena pagina, l’ambasciata di Dante ai Veneziani; un frontespizio nel quale resiste l’antico stile secentesco e che presenta un titolo composito: *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Con varie annotazioni, e copiosi rami adornata*, *dedicata alla Sagra Impe-*

---

[30] Sul tema, sono stati pubblicati numerosi contributi in “Studi tassiani”; tra i più recenti: Natascia Bianchi, *Presenze dantesche nella “Liberata”: la selva di Saron*, “Studi tassiani”, XLIII (1999), pp. 29-44 e Piera Ciucci, *Su alcuni aspetti dell’esemplarità dantesca nella Gerusalemme Liberata*, “Studi tassiani”, XLIX-L (2001-2002), pp. 159-175.

[31] Così nel foglio di guardia: 100 in carta velina grave, 10 in carta real velina grande, 50 in carta comune, 3 in carta colorata velina d’Annonay, 2 in carta velina bianca d’Annonay, una in pergamena.

rial Maestà di Elisabetta Petrowna, Imperatrice di tutte le Russie, ecc., dal Conte Don Cristoforo Zapata de Cisneros. Seguono un ritratto dell'imperatrice e un sonetto a lei dedicato; un ritratto di Dante e l'illustrazione del suo sepolcro; un corredo testuale, spicca il *Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante*, ben nota difesa del Poeta composta da Gasparo Gozzi. Questa edizione 'speciale', fu poco apprezzata da Bartolomeo Gamba, importante editore e bibliografo del primo Ottocento, che la giudicò "fatta con lusso, ma con poco buon gusto nella scelta degli ornamenti, vignette e figure"[32]. Tuttavia, se è vero che le illustrazioni sono distanti dallo spirito del Poema, si deve considerare che esse erano perfettamente adese ai gusti leziosi di quei tempi; lo Zatta, inoltre, illustrando il poema dantesco aveva finalmente affrontato un'impresa che dal '500 non era più stata tentata, proponendo quindi una nuova fonte d'ispirazione a disegnatori e incisori.

È interessante scorrere il catalogo degli associati all'impresa stampato alle ultime carte, che si avvia con l'elenco dei nobili veneziani ove si leggono i nomi delle famiglie più influenti nella Venezia del Settecento (Bragadin, Contarini, Corner, Foscarini, Gritti, Loredan, Morosini, Soranzo, Venier…) e si chiude con il nome di un socio dell'Accademia fiorentina degli Apatisti che dal 1635 raccoglieva raffinati cultori della scienza, della letteratura e dell'arte i quali ambivano, come gli Accademici della Crusca, all'affermazione e alla divulgazione del fiorentino come lingua ufficiale della cultura italiana. Poiché il nome e l'opera di Dante cominciarono a esser noti in Russia – in particolare alla '*intelligencija*' nobiliare – soltanto negli ultimi decenni del secolo dei Lumi[33], questa edizione certamente pervenuta a Pietroburgo alla corte di Caterina rappresenta un testimone importante nella tradizione della *Divina Commedia* nella cultura letteraria di quel Paese.

Per concludere

Nel comporre la presente antologia, si è cercato di porre attenzione anche a elementi che di solito non si descrivono o si trascurano (il che accade soprattutto per quei volumi che contengono opere straordinariamente fruibili dalle discipline filologiche): si sono osservati i formati, le legature, i caratteri tipografici, gli ornamenti, le illustrazioni, gli inchiostri …, in una parola, i manufatti. E non sorprenderà sapere che queste rare edizioni della *Commedia*, benché custodite e conservate con la massima cura, non sono precluse bensì visibili e consultabili, in attesa di chi possa rendere loro il senso e il valore che testimoniano per la storia dell'editoria e dell'opera dantesca in particolare, perché bene di tutti in una Biblioteca pubblica.

---

[32] Bartolomeo Gamba, *Serie dei testi in lingua italiana e di altri esemplari del bene scrivere*, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1828, n. 326.

[33] Cfr. *Enciclopedia dantesca*, cit., v. 5, *sub voce* U.R.S.S.

Per ogni lettore, come per il bibliotecario, *leggere* un documento dovrebbe significare leggerlo nel suo valore di testimone della storia. Pertanto, pare una buona conclusione quella che riprende, con una piccola variante, il *colophon* posto nell'occhietto di un'edizione del *Don Chisciotte* che ci ricorda come le grandi opere, quali la *Divina Commedia*, trovano significato

In un luogo della Terra
In un luogo dell'ingegno
In un luogo della storia
In un luogo della biblioteca[34]

[34] Così in originale: "En un lugar de la Mancha / En un lugar del ingegno / En un lugar de la historia / En un lugar de la biblioteca".

Fig. 1. Dante Alighieri, *La Divina Commedia con il commento di Jacopo della Lana tradotto dal volgare in latino da Alberico da Rosciate*, ms., membr., anno 1402, noto come "Codice Grumelli". Legatura, piatto anteriore (Cassaforte, 6. 1 già Delta.9.16).

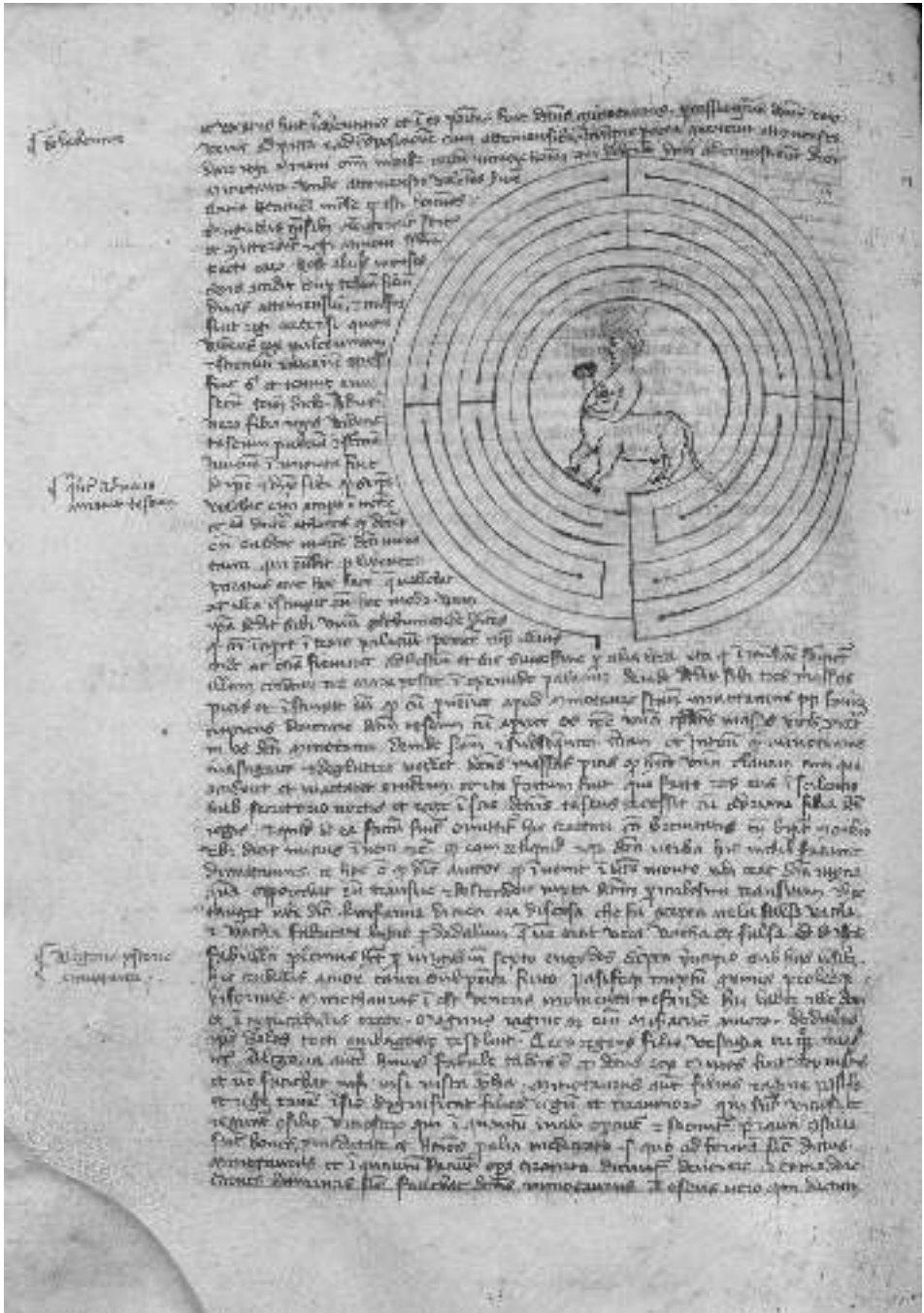



Fig. 2. Dante Alighieri, *La Divina Commedia con il commento di Jacopo della Lana tradotto dal volgare in latino da Alberico da Rosciate*, ms., membr., anno 1402, noto come "Codice Grumelli", c. 52v, Minotauro (Cassaforte, 6. 1 già Delta.9.16).

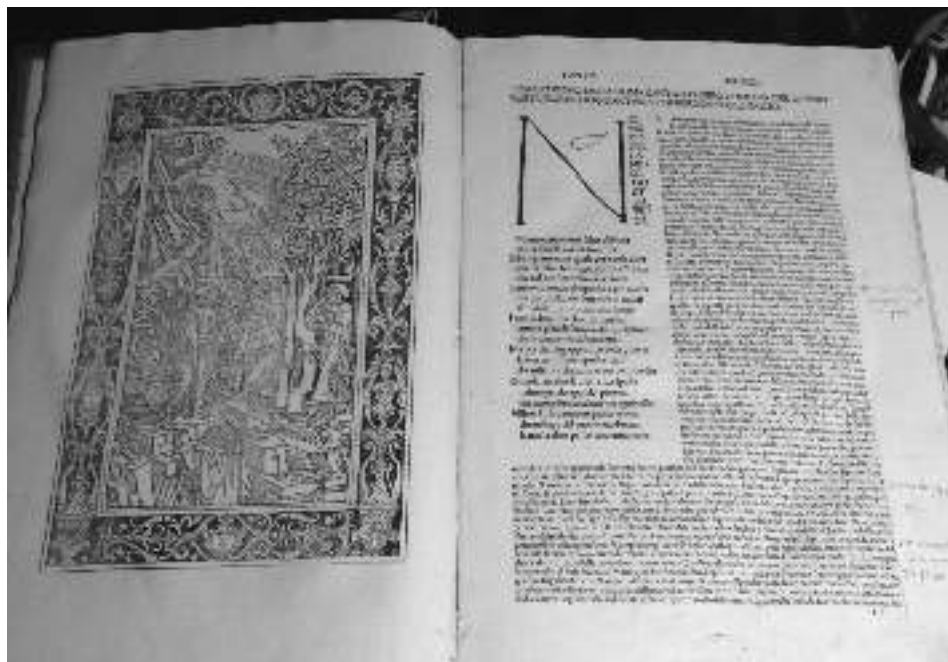



Fig. 3. Dante Alighieri, *La Commedia*, comm. Cristoforo Landino, Brescia, Bonino de Bonini, 1487 (Inc. 1. 204).

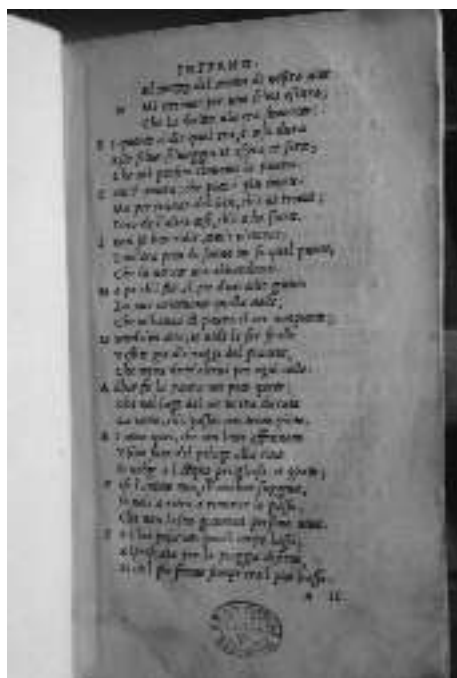



Fig. 4. Dante Alighieri, *Le terze rime di Dante*, Venezia, Aldo Manuzio, 1502 (Cinq. 1. 2149).

COMEDIA DI DANTHE ALIGHIERI poeta diuino: cõl'espositione di Christophoro lãdino: nuouamẽte impressa: e con somma diligẽtia reuista 7 emẽdata: 7 di nuouissime postille adornata.

M D XXIX

Fig. 5. Dante Alighieri, *Comedia di Danthe Alighieri poeta diuino: con l'espositione di Christophoro Landino, nuouamente impressa, e con somma diligentia reuista et emendata, et di nuouissime postille adornata*, Venezia, Lucantonio Giunta, 1529 (Cinq. 6. 1110).

Fig. 6. Dante Alighieri, *La Divina commedia di Dante con gli argomenti, allegorie, e dichiarazione di Lodovico Dolce aggiuntovi la vita del poeta, il rimario, e due indici utilissimi*, Simone Occhi, Venezia 1774. Salone Cass. 3 F 1 24.

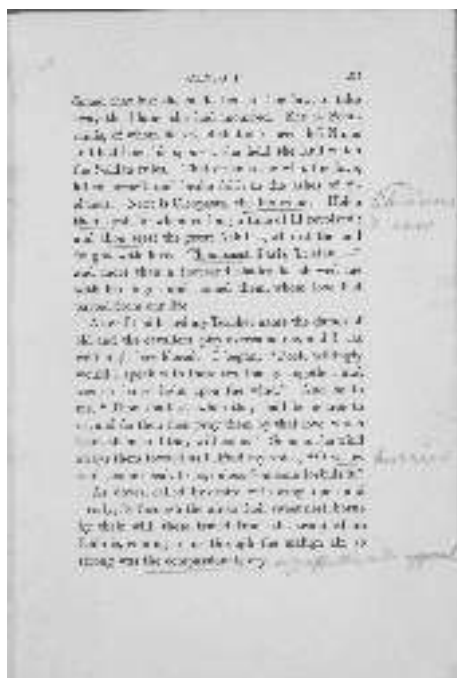



Fig. 7. Dante Alighieri, *Divine Comedy*, translation by Charles Eliot Norton, Macmillan, Londra 1891. Galleria Cass. 3 F 4 9.

LA

DIVINA COMMEDIA

DI

DANTE ALIGHIERI

MANOSCRITTA DA BOCCACCIO.

ROVETA

NEGLI OCCHI SANTI DI BICE

MDCCCXX.

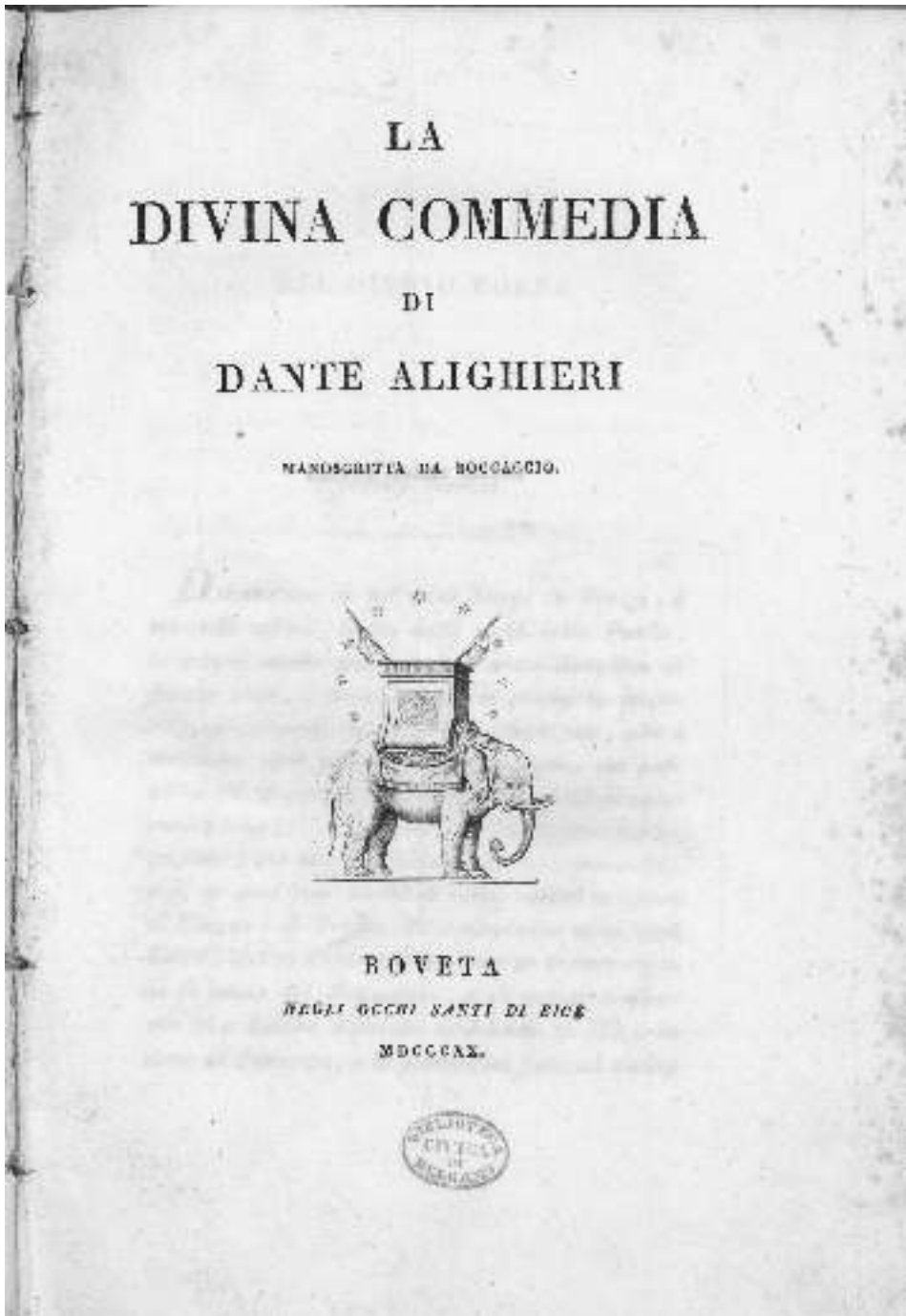



Fig. 8. Dante Alighieri, *La Divina Commedia di Dante Alighieri manoscritta da Boccaccio*, Negli occhi santi di Bice, Rovetta-Bergamo 1820. Salone Cass. 3 B 3 1.

DEL PARADISO

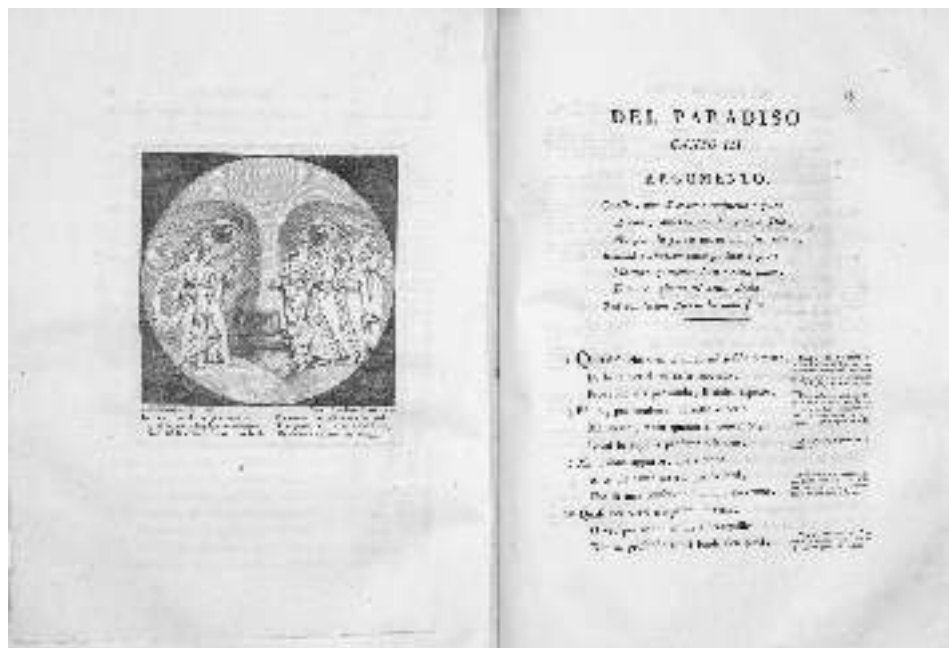



Fig. 9. Dante Alighieri, *La Divina Commedia di Dante Alighieri con brevi e chiare note*, Gamberini e Parmeggiani, Bologna 1826. Salone P 9 2.

COMMEDIA

DANTE ALIGHIERI

ELISABETTA PETROWNA

TOMO PRIMO

Fig. 10. Dante Alighieri, *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Con varie annotazioni, e copiosi rami adornata, dedicata alla Sagra Imperial Maestà di Elisabetta Petrowna, Imperatrice di tutte le Russie, ecc., dal Conte Don Cristoforo Zapata de Cisneros*, Zatta, Venezia 1757. Locatelli 6 360.

ROBERTA FRIGENI

“PER ME REGES REGNANT” (*PROV.* 8,15). LA *MONARCHIA* NEL CONTESTO DEL PENSIERO POLITICO MEDIEVALE

Ateneo – 11 novembre 2015

Nel suo *Il pensiero politico medievale*, Mariateresa Fumagalli Beonio Brocchieri sottolineava l’estrema forza esercitata dal pensiero politico dantesco sui contemporanei, ricordando l’impegno profuso nel 1329 – a soli otto anni dalla morte del Poeta – dal cardinale Bertrando del Poggetto, allora legato papale in Lombardia, a confiscare e bruciare tutte le copie esistenti della *Monarchia* di Dante[1]. “Se ne avesse avuto modo” – continua Fumagalli Beonio Brocchieri – “avrebbe aggiunto al rogo purificatore il cadavere del poeta. [...] Che in un momento drammatico e convulso si dedicassero tempo ed energia a distruggere un libro testimonia l’importanza che il tratatto aveva già assunto”[2].

Il pensiero politico dantesco ha continuato ad esercitare la propria forza e a sollecitare i lettori, a partire dalla sua prima ricezione – già tra 1327 e 1334 Guido Vernani (1290ca. -1345) componeva il *De reprobatione Monarchie composita a Dante* – fino alle sue riletture novecentesche[3]. Basterebbe una rapida rassegna del lessico di cui si sono serviti alcuni tra i più illustri critici di Dante del secolo scorso per illustrarne il pensiero politico: si parla di un pensiero che “rompe”[4], “spezza”[5], scardina l’unità della *societas* cristiana come unione di ambito spirituale e temporale, un pensiero portatore di una “tesi nuovissima e audacissima”[6], un pensiero filosofico “personalissimo” che “sorpassa il comune modo di pensare del suo tempo”[7]. A questo

[1] Mariateresa Fumagalli Beonio Brocchieri, *Storia del pensiero politico medievale,* Roma-Bari 2000, p. 130.

[2] *Ibidem*.

[3] Una rapida ed efficace rassegna in Maria Consiglia De Matteis, *Il pensiero politico di Dante*, in *Per me reges regnant. La regalità sacra nell’Europa medievale*, a cura di F. Cardini e M. Saltarelli, Bologna 2002, pp. 225-238.

[4] Gilson scrisse che il pensiero politico dantesco “aveva rotto in due pezzi l’unità del cristianesimo medievale”. Cfr. Etienne Gilson, *Dante et la philosophie*, Paris 1939 (trad. it. Milano 1987), p. 210. Cfr. Tullio Gregory, *Introduzione* a Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*, nuova ed. a cura di Paolo Mazzantini, Roma 1983, pp. XXII-XXIII.

[5] Ernst H. Kantorowicz, *I due corpi del re. L’idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino 1989 (ed. orig. Princeton 1957), p. 404.

[6] Cfr. Tullio Gregory, *Introduzione* a Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*... cit., p. XXII.

[7] Bruno Nardi, *Avvertenza* a *Saggi di filosofia dantesca*, Milano 1930, p. VI. Cfr. Ovidio Capitani, *Monarchia. Il pensiero politico (1965)*, in *Chiose minime dantesche*, Bologna 1983, pp. 44-45.

già illuminante – seppur appena abbozzato – mosaico di pareri sulla *Monarchia*, vogliamo contribuire aggiungendo un tassello che offrì – ormai molti anni fa – una chiave di lettura inedita del trattato politico dantesco, che la pone entro il contesto della sua redazione ma al contempo ne evidenzia la potenza innovatrice del messaggio.

Uno degli studi più affascinanti su Dante e la sua riflessione politica è – nell'opinione di chi scrive – quello condotto ormai molti anni fa da uno storico che ha orientato e alimentato il dibattito sulla metodologia storiografica e la medievistica in generale, rendendola ospitale dei linguaggi propri della storia delle idee. Si tratta di Ernst H. Kantorowicz e del suo ormai classico contributo *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, uscito a Princeton nel 1957. Un autore di riferimento per lo studio del pensiero politico medievale, che ha magistralmente indagato un tema tra i più affascinanti e carichi di implicazioni simboliche di tutto il periodo medievale. Il tema è quello de "i due corpi del re", come recita il titolo dell'edizione italiana apparsa (soltanto) nel 1989[8]. Cosa significa questa espressione?

Si tratta di una finzione che consisteva nel distinguere entro la persona del re, su un piano astratto, due corpi: un corpo naturale, materiale e dunque soggetto a tutti gli accidenti che colpiscono gli esseri umani (prima di tutto la morte, ma anche la malattia, l'invecchiamento, la follia, le passioni); e un corpo politico, ossia l'ufficio regale, una persona *ficta* che, grazie a questa sua natura, forma un'unità organica con i sudditi, membra di un corpo di cui il re è testa. Questo corpo politico è invisibile e immateriale, eterno e semidivino (il modello è quello cristologico, delle due nature di Cristo come Dio e uomo, secondo il modello di quella regalità chiamata da Kantorowicz "cristocentrica"), in grado di eliminare tutte le imperfezioni dall'altro corpo, cui è legato e conferisce maggiore dignità.

Il fine di questa dottrina giuridico-teologica era duplice. Da una parte si voleva svincolare il destino del corpo naturale del re da quello del suo corpo politico e consolidare così la sua posizione affermando che le azioni compiute da lui in virtù del suo carattere eterno non potevano essere in alcun modo messe in discussione a causa di un difetto della sua persona fisica. D'altra parte, al contempo, la dottrina mirava a dare continuità di potere allo stato e perpetuità alla autorità regale attraverso l'idea che il decesso di un re non coinvolgesse il corpo mistico della regalità, che si separava dal corpo del defunto per migrare in un altro corpo consacrato.

I giuristi inglesi d'età moderna – soprattutto in epoca elisabettiana[9] – chiameranno questa procedura con il termine *demise*[10]: il "trasferimento"

[8] Cfr. Alain Boureau, *Introduzione* a Ernst H. Kantorowicz, *I due corpi del re*… cit., pp. XIII-XXXIV.

[9] Il tema è ricorrente nei drammi Shakespeariani, come insegna Kantorowicz, in particolare nelle pagine da lui dedicate al *Riccardo II* (Ernst H. Kantorowicz, *I due corpi del re*… cit., pp. 22-38). Cfr. Stefano Simonetta, *Un regno per palcoscenico. La messa in scena della regalità medievale nel teatro di Shakespeare*, Milano 2009, pp. 85-87.

della dignità regale da un sovrano all'altro giustificava così la formula "il re è morto viva il re" con cui veniva salutato ogni avvicendamento sul trono delle grandi monarchie nazionali.

Il tardomedioevo non fa che applicare in ambito temporale una distinzione coniata molto tempo prima nella Curia romana: quella fra *dignitas* e *persona*, ossia tra l'ufficio papale e l'individuo che ogni volta lo ricopre, adottata a partire da papa Leone I (440-461), con l'obiettivo di affermare il principio secondo cui la legittimità della carica che ogni vescovo di Roma riceve da San Pietro, ossia la sua pienezza di potere, prescindeva dalle qualità del singolo pontefice, naturalmente inferiori a quelle di Pietro[11].

Secondo Kantorowicz, Dante applicò alla concezione politica della monarchia la dottrina dei due corpi del re. Ora, nell'opera di Dante è chiara e ricorre con frequenza la distinzione tra "persona" e "ufficio". Pensiamo a Bonifacio VIII: Dante non nutriva certo un'alta considerazione di Benedetto Caetani, ma al contempo ne riconosceva l'ufficio di vicario di Cristo: il Papa come individuo (giudicato "lo principe d'i novi farisei"[12], posto nel girone dei simoniaci con la testa conficcata nel terreno e gambe e piedi che si agitano nell'aria) e la dignità papale (anche al momento della catttura, ad Anagni, il papa è chiamato "vicario suo Cristo"[13]), l'uomo Benedetto Caetani e il pontefice Bonifacio VIII erano chiaramente tenuti separati e distinti.

Occorre tenere presente, tuttavia, come operare distinzioni di questo tipo fosse piuttosto comune all'epoca di Dante e non sarebbe di per sè motivo di particolare riflessione se non fosse che il Poeta, in un solo caso – proprio nella *Monarchia* – adottò l'artificio teorico dello sdoppiamento, di quella che abbiamo chiamato *demise*, all'uomo stesso, quasi inventando l'idea di "umanità", conferendo cioè dignità di corpo giuridico, dunque eterno e separato, all'uomo inteso non come individuo – e nemmeno come insieme di individui – bensì all'Uomo inteso come specie umana[14], dotata del carattere proprio dell'uomo: la razionalità. L'umanità intesa come corpo giuridico veniva dunque spogliata dell'altro carattere con cui Aristotele aveva definito l'animale-uomo, inteso come singolo individuo, ossia la mortalità.

Prima di illustrare – e soprattutto per comprendere a pieno – l'affascinante percorso teorico di Kantorowicz, è opportuno tuttavia collocare l'opera di Dante nel contesto in cui essa fu redatta, quello della riflessione politica tardomedievale.

Dante è un intellettuale legato non alla cultura universitaria ma a quella enciclopedica, attenta ai valori della cultura classica. Coltiva diversi campi

---

[10] Ernst H. Kantorowicz, *I due corpi del re*... cit., p. 12.

[11] Cfr. Stefano Simonetta, *Un regno per palcoscenico*... cit., p. 87.

[12] Dante Alighieri, *Inferno*, XXVII, 85.

[13] Id., *Purgatorio*, XX, 87.

[14] Nelle parole di Kantorowicz, Dante "toccò tuttavia una corda completamente diversa quando, in una occasione, contrappose all'ufficio non semplicemente il singolo titolare, 'Tizio' o 'Pietro', ma l'uomo -l'uomo sia come individuo che come esponente della propria specie, o Uomo nel senso più enfatico del termine" (Ernst H. Kantorowicz, *I due corpi del re*... cit., p. 391).

del sapere, conosce e scrive di teologia, diritto senza essere nè teologo nè giurista, o retore di professione. Dante si occupa anche di "politica", ma per intendere il senso di questa espressione, è opportuno recuperare (ed accogliere) il monito di Bruno Nardi che, fin dal 1921, suggeriva di accostarsi alla lettura della *Monarchia* sulla base di considerazioni più ampie e profonde rispetto a quelle di partenza dei commentatori teorico-politici del suo tempo. In questo senso, Nardi sollecita i lettori ad interpretare il trattato dantesco non come svolgimento di un pensiero puramente politico, ma come una "evoluzione interna" del pensiero filosofico del Poeta.

Nardi invita dunque a non ridurre l'interpretazione della *Monarchia* ad un esercizio di ricognizione delle fonti riscontrabili nel suo dettato, ma a tradurre la preoccupazione esegetica in un esercizio più profondo di "conoscenza dei problemi e delle preoccupazioni intellettuali che formano l'ambiente spirituale nel quale il pensiero filosofico di Dante, personalissimo come ogni vero pensiero filosofico, si maturò nel diuturno sforzo della meditazione, spesso sorpassando...il comune modo di pensare del suo tempo"[15]. Un pensiero dunque in cui "non vadano cercate le coerenze e i problemi tipici dei teorici politici, ma i ripensamenti e le meditazioni che nascono da un problema morale"[16].

In effetti, la politica come problema morale è un tema in primo piano nella produzione letteraria matura dantesca. Il Poeta consegna la propria riflessione al *Convivio*, in particolare al IV e ultimo trattato (ma, come sappiamo, l'opera ne doveva comprendere dieci), poi alla *Monarchia* – che Nardi colloca immediatamente dopo l'interruzione dell'opera volgare – , ad alcune epistole e infine alla *Commedia*, che Nardi pospone alla *Monarchia* per un'evidente "rapporto di successione" dovuto all'evoluzione interna di alcune dottrine, "e in particolare la nuova sistemazione, nel poema, del rapporto fra filosofia e teologia, l'una subordinata all'altra"[17].

Nardi pone dunque in stretta relazione *Convivio* e *Monarchia*, appartenenti a quella che egli stesso definì la "seconda fase" del pensiero di Dante, quella "filosofico politica", collocabile intorno al 1305-1308, che seguiva quella "guinizzelliana" e precedeva quella della "poesia religiosa"[18].

La *Monarchia* segue l'interruzione dell'opera volgare di cui non solo sviluppa alcuni motivi averroistici – e vedremo tra poco cosa questo significhi – ma direttamente riprende una tema accennato nel IV trattato: "lo fondamento radicale de la imperiale maiestade secondo lo vero è la necessità de

[15] B. Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*... cit., p. VI.

[16] Cfr. O. Capitani, *Monarchia. Il pensiero politico*... cit., p. 44.

[17] T. Gregory, *Introduzione* a Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*... cit., p. XXIV.

[18] B. Nardi, *Dal «Convivio» alla «Commedia»*, in *Dal «Convivio» alla «Commedia»,* Roma 1960, pp. 36-150. Come ricorda Gregory (T. Gregory, *Introduzione* a Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*... cit., p., XXV-XXVI) con questa scansione cronologica il Nardi respingeva la tesi delle "tre fasi" del pensiero politico di Dante formulata dall'Ercole, che poneva la *Monarchia* entro la terza fase, al seguito degli ultimi due canti del *Purgatorio*, e del *Paradiso*. Cfr. B. Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*... cit., pp. 309-312.

la umana civilitade, che a uno fine è ordinata, cioè a vita felice; a la quale nullo per sé è sufficiente a venire senza l'aiutorio d'alcuno, con ciò sia cosa che l'uomo abbisogna di molte cose, a le quali uno solo satisfare non può" (*Convivio* IV, 4, 1).

Proprio in questo passo del *Convivio* emerge il nucleo fondante del pensiero politico dantesco, ossia l'origine naturale della comunità umana. L'essere umano ha per natura caratteristiche tali che non riesce, da solo ("senza l'aiutorio di qualcuno"), a procurarsi tutto ciò di cui ha bisogno ("l'uomo abbisogna di molte cose a le quali uno solo satisfare non può") per garantirsi una vita "degna di essere vissuta" (*sufficientia vitae*, in linguaggio dantesco "vita felice") e pertanto, avverte la necessità di associarsi ad altri uomini (la "necessità de la umana civilitade").

Dante qui riprende alla lettera la *Politica* di Aristotele ("E però dice lo Filosofo che l'uomo naturalmente è compagnevole animale"), che aveva distinto per complessità crescente varie forme di società.

La traduzione della *Politica* in latino, intorno al 1260, aveva mutato profondamente l'orizzonte della riflessione politica medievale. In particolare, mutò la prospettiva dalla quale filosofi e teologi si interrogavano in relazione al sorgere e al manifestarsi del potere stesso: si passò dalla tradizione paolino-agostiniana dell'origine divina del potere come rimedio agli istinti antisociali innescati dal peccato di Adamo, al diffondersi della celebre tesi arostotelica secondo cui l'uomo è un «animale sociale», che indusse gli intellettuali tardomedievali a considerare le istituzioni politiche come fenomeni naturali, frutto di inclinazioni e desideri radicati in ogni essere umano[19].

La riflessione politica, da secoli incentrata sul solo 'paradigma agostiniano'[20], si arricchì così di nuove prospettive di lettura della convivenza umana. Secondo Agostino, il potere di per sè non è buono: fu concesso – e non ordinato[21] – da Dio quale rimedio per ovviare ai guasti provocati dal pecca-

[19] L'opera di Vincenzo di Beauvais, composta verosimilmente alla fine degli anni Cinquanta del Duecento - cioè alla vigilia della traduzione della Politica aristotelica - dà certamente misura di come la ricezione della filosofia pratica dello Stagirita possa aver mutato l'orizzonte problematico della riflessione politica medievale. VINCENZO DI BEAUVAIS, *De morali principis institutione*, ed. Robert J. Schneider, Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis, CXXXVII, Brepols, Turnholti 1995, cap. II, 120, p. 15: "Ceterum regalis potestas, licet a malo primitus fuit instituta, tamen pro statu mali temporis est necessario retinenda, scilicet ut mali per penas corrigantur et boni remunerantur". Dopo nemmeno vent'anni dalla ricezione della *Politica*, quello che per Vincenzo di Beauvais era la regola, vale a dire la nascita del potere come atto estortivo e tirannico, diventa in un autore come Egidio Romano -il cui *De regimine principum*, influenzato da Aristotele, fu redatto attorno al 1277- una devianza, limitata ad alcuni casi, e segnata dall'innaturalità. Per il domenicano di Beauvais ogni potere dell'uomo sull'uomo, e quindi ogni carica regale, è frutto di un'usurpazione storicamente originatasi nella figura del biblico Nembroth che, per primo, calpestò la naturale uguaglianza fra gli uomini. Ogni forma di dominio affonda le sue radici nel Peccato.

[20] Cfr. MASSIMO PARODI, *Il paradigma filosofico agostiniano*, Bergamo 2006.

[21] Su questa distinzione si rimanda allo studio di DIEGO QUAGLIONI, *L'iniquo diritto. "Regimen regis" e "ius regis" nell'esegesi di I Sam. 8, 11-17 e negli "specula principum" del tardo Medioevo*, in *Specula principum*, a cura di Angela De Benedictis e Annamaria Pisapia, Frankfurt am Main 1999, pp. 209-242.

to originale, per evitare un male peggiore, per tradurre provvidenzialmente in qualcosa di buono una manifestazione di per sè non buona. L'atto di insubordinazione compiuto da Adamo, secondo questa linea di pensiero che dominerà a lungo la riflessione politica medievale, ha macchiato tutti i suoi discendenti, privando l'umanità intera dell'originaria predisposizione al bene e alla socievolezza che caratterizzava la comunità degli uomini nello stato di innocenza. In questa prospettiva, la nascita di qualsiasi forma di potere politico è ricondotta alla condizione di bisogno e di debolezza dell'umanità peccatrice; lo stato è l'antidoto, il male necessario che Dio ha concesso agli uomini per attenuare le ripercussioni politiche del peccato originale (*remedium peccati*). Il potere coercitivo dei governanti permette di evitare che coloro sui quali regnano si trasformino – secondo la metafora agostiniana che in certo modo richiama nel lettore moderno l'*homo homini lupus* di Hobbes – in "pesci che si divorano l'un l'altro"[22].

Dalla seconda metà del Duecento, al paradigma agostiniano si affianca, e in certi casi sostituisce, il paradigma aristotelico, secondo il quale la comunità politica è naturale e occorre dunque trovare quella migliore e più efficace per raggiungere il fine della società, individuato nel bene comune. Si tratta di una questione impensabile anche solo qualche anno prima della ricezione aristotelica[23].

Per inciso – ma non intendiamo affrontare qui l'argomento – ricordiamo come questo paradigma introduca un linguaggio, un vocabolario nuovo, ma non una dottrina coerente. In questo senso, come la critica ha da tempo mostrato, il linguaggio aristotelico fu spesso uno strumento usato da pensatori medievali appartenenti a fronti politici diversi[24].

[22] Agostino di Ippona, *Enarrationes in Psalmos*, LXIV, 9: "Gli uomini, pervertiti e deformati dalla cupidigia, sono diventati come pesci che si divorano fra loro. Osservate il mare malvagio, il mare amaro, ribollente di onde; osservate di quali uomini è pieno. Chi può desiderare un'eredità senza che un altro muoia? Chi può desiderare un guadagno senza che un altro ne abbia danno? Quanti bramano di innalzarsi a prezzo dell'abbassamento di altri! Come si opprimono l'uno con l'altro, e divorano come possono!".

[23] Cfr. Gianfranco Fioravanti, *La politica aristotelica nel Medioevo, linee di una ricezione*, "Rivista di storia della filosofia", anno LII, n.s. 1, a. 1997, pp. 22-23. Riconoscere la possibilità di diverse forme di governo, tutte teoricamente fondate, e identificarle con realtà effettivamente esistenti rompe il monopolio del regnum e apre la discussione su quale di esse sia la migliore: una quaestio impensabile prima dell'assimilazione dell'opera di Aristotele.

[24] La flessibilità del linguaggio aristotelico permetteva, infatti, che dottrine diverse, persino opposte, potessero usarlo. Anche Francis Oakley (Francis Oakley, *Celestial Hierarchies Revisited: Walter Ullmann's vision of Medieval Politics*, "Past and Present", 60, 1973, pp. 3-48), distaccandosi dai noti moduli ullmanniani, attira l'attenzione sul fatto che un sostenitore della tesi teocratico-discendente come Giacomo da Viterbo abbia potuto usare a suo favore argomentazioni aristoteliche. Questo è d'altronde anche il quid demonstrandum di un illuminante contributo di Roberto Lambertini (Roberto Lambertini, *I frati mendicanti nella prima metà del Trecento*, in *Etica e politica: le teorie dei frati mendicanti nel Due e Trecento*, Atti del XXVI Convegno internazionale, Assisi 15-17 ottobre 1998, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1999, pp. 234-235), il quale illustra, entro un brillante excursus di fonti bassomedievali, come nei trattati *de potestate papae* - genere letterario predominante nel dibattito ecclesio-

Per Aristotele la comunità politica sorge – come abbiamo accennato – per complessità crescente ("per increscentiam"): la prima manifestazione è la famiglia, nucleo elementare costituito dal vincolo di sangue, utile a garantire bisogni elementari; segue il villaggio, che raggruppa più famiglie e permette di soddisfare esigenze fondamentali della vita umana grazie a una prima divisione del lavoro; e poi la città, aggregazione più complessa e articolata costituita da numerosi gruppi sociali; infine il regno, che coordina una pluralità di città e costituisce una comunità estesa.

Solo la città e lo stato permettono ai propri membri una vita davvero degna di esser vissuta perché consentono di soddisfare anche le esigenze più complesse.

Come abbiamo detto, nel IV del *Convivio*, anche Dante riprende alla lettera Aristotele:

> E sì come un uomo a sua sufficienza richiede compagnia dimestica di famiglia, così una casa a sua sufficienza richiede una vicinanza: altrimenti molti difetti sosterrebbe che sarebbero impedimento di felicitade. E però che una vicinanza a sé non può in tutto satisfare, conviene a satisfacimento di quella essere la cittade. Ancora la cittade richiede a le sue arti e a le sue difensioni vicenda avere e fratellanza con le circavicine cittadi; e però fu fatto lo regno. Onde, con ciò sia cosa che l'animo umano in terminata possessione di terra non si quieti, ma sempre desideri gloria d'acquistare, sì come per esperienza vedemo, discordie e guerre conviene surgere intra regno e regno, le quali sono tribolazioni de le cittadi, e per le cittadi de le vicinanze, e per le vicinanze de le case, e per le case de l'uomo; e così s'impedisce la felicitade. Il perché, a queste guerre e le loro cagioni torre via, conviene di necessitade tutta la terra, e quanto a l'umana generazione a possedere è dato, essere Monarchia, cioè uno solo principato, e uno prencipe avere; lo quale, tutto possedendo e più desiderare non possendo, li regi tegna contenti ne li termini de li regni, sì che pace intra loro sia, ne la quale si posino le cittadi, e in questa posa le vicinanze s'amino, in questo amore le case prendano ogni loro bisogno, lo qual preso, l'uomo viva felicemente; che è quello per che esso è nato (*Convivio*, IV, 4, 2-3).

Per garantire la pace e moderare le passioni umane contrastanti è necessaria, per Dante, una struttura come la monarchia universale.

Lo sviluppo e l'elaborazione concettuale delle intuizioni sinteticamente suggerite nel *Convivio* è affrontato da Dante nella *Monarchia*. Se – nel passo

logico-politico del primo Trecento - fu utilizzato e ulteriormente sviluppato l'apparato linguistico-argomentativo relativo alla questione aristotelica della miglior forma di governo. Sul 'linguaggio' politico aristotelico si veda il classico Antony Black, *Political Languages in Later Medieval Europe*, in *The Church and Sovereignty c. 590-1918. Essays in Honour of Michael Wilks*, ed. D. Wood, Oxford 1991, pp. 313-28 e, per il dibattito sorto in Italia a seguito della sua ricezione, si vedano ad esempio: Diego Quaglioni, *Il tardo Medioevo: confusione o pluralità di linguaggi politici?*, "Il Pensiero Politico", 26, 1993, pp. 79-84; R. Lambertini, *La diffusione della "Politica" e la definizione di un linguaggio politico aristotelico*, "Quaderni storici", nuova serie, 102, a. XXXIV, n. 3, dicembre 1999, pp. 677-704.

citato – tutte le forme di società tendono, quasi fisiologicamente, a sfociare nella "monarchia", occorre sottolineare come questo termine nella *Monarchia* divenga una vera e propria parola chiave del linguaggio politico dantesco e come il termine, entro tale cornice, riceva un significato originale. La parola "monarchia", infatti, non designa tutti gli ordinamenti monarchici, ma solo la comunità umana universale e la sovranità, unica e assoluta, che vige al suo interno.

La monarchia è intesa cioè come concetto di impero universale, e non tanto (o solo) come realtà contingente: da questo punto di vista, come suggerito dall'analisi di Nardi, nella riflessione dantesca non ci sono "sollecitazioni occasionali", come la discesa di Arrigo VII in Italia[25].

Dante dapprima si chiede cosa sia la "monarchia temporale", chiamata anche "impero", definendola come "un governo unico posto al di sopra di tutti gli altri che si trovano nel mondo temporale"[26]. Prosegue con il chiedersi se essa sia necessaria, se sia legittima, e quale ne sia l'origine, secondo questa scansione tematica: in primo luogo, se la monarchia sia necessaria al benessere del mondo e della comunità umana in particolare. Si deve poi accertare se il popolo romano abbia acquisito in maniera legittima la sovranità universale, o se esso non si configuri invece come un potere illegittimo e dunque un'usurpazione. Infine, Dante mira a chiarire se l'autorità dell'imperatore provenga *immediatamente* da Dio o invece sia conferita *attraverso* la mediazione necessaria del suo vicario, ossia il pontefice. Entro quest'ultimo punto – come vedremo – anche Dante tradurrà, come molti dei suoi contemporanei, la partita politica del rapporto tra potere politico e spirituale con le armi dell'esegesi biblica che da sempre rifletteva attorno al significato della pericope veterotestamentaria "Per me reges regnant" (*Proverbi* 8, 15).

Dante risponde a queste tre questioni, lungo i tre libri di cui la *Monarchia* si costituisce[27].

[25] O. Capitani, *Monarchia. Il pensiero politico*... cit., p. 47.

[26] Cfr. Carlo Dolcini, *Dante Alighieri e la* Monarchia, in *Crisi di potere e politologia in crisi. Da Sinibaldo Fieschi a Guglielmo d'Ockham*, Bologna 1988, p. 427.

[27] Dante Alighieri, *Monarchia*, I, II: "Prima di tutto sarà necessario esaminare che cosa sia nella sua essenza e nella sua finalità l'istituto che viene definito «Monarchia temporale». La Monarchia temporale, che viene chiamata anche «impero», è un governo unico posto al di sopra di tutti gli altri che si trovano nel mondo temporale. In particolare, è necessario porsi queste tre questioni: in primo luogo, ci si chiede se la Monarchia temporale sia necessaria al benessere del mondo; in secondo luogo, se il popolo romano abbia assunto legittimamente la funzione di monarca del mondo; e in terzo luogo se l'autorità del monarca derivi immediatamente da Dio oppure dipenda da un altro, ministro o vicario di Dio". L'edizione dantesca cui ci riferiremo in questo contributo è la seguente: D. Alighieri, *Monarchia*, a cura di Pier Giorgio Ricci, in *Le opere di Dante Alighieri*. Società Dantesca Italiana, Edizione Nazionale, v, Milano 1965. Si ricorda tuttavia che, recentemente, la classica edizione di Ricci è stata affiancata da D. Alighieri, *Monarchia*, a cura di P. Shaw, in *Le opere di Dante Alighieri*. Società Dantesca Italiana, Edizione Nazionale, v, Firenze 2009. Sulla nuova edizione si veda Gian Paolo Renello, *L'edizione critica della* Monarchia, "Italianistica", a. XL, n. 1, gen.-apr. 2011, pp. 141-180.

Come rilevato dall'esegesi di Nardi, ad essere centrale nella *Monarchia* è la prospettiva filosofica: si tratta cioè di una riflessione sorta per rispondere ad un problema morale prima ancora che politico. Per chiarire problemi politici è necessario interrogarsi sulle caratteristiche fondamentali della natura umana[28]: Dante cioè traduce la domanda politica in domanda filosofica, potremmo dire, 'umana'. Per comprendere davvero quali siano le forme corrette dell'organizzazione politica, è necessario stabilire quale sia il fine dell'umanità nel suo complesso.

Il fine dell'umanità – risponde la *Monarchia* – consiste nella piena realizzazione delle potenzialità intellettuali ("l'essere capace di apprendere mediante l'intelletto possibile"), il che richiede quelle condizioni di pace universale assicurate dalla presenza di un unico potere sovrano su tutto il genere umano.

> Prima di tutto è necessario tenere conto che Dio ossia la natura non fa nulla in vano, ma tutto quel che pone in essere è in vista di una determinata attività [...]. Vi è un'attività propria della comunità umana nel suo insieme [...] questa attività non può essere compiuta né da un uomo solo, né da una sola famiglia, né da una vicinia, né da una città, né da uno stato particolare [...].

Questa attività – continua Dante – si identifica con:

> l'essere capace di apprendere mediante l'intelletto possibile, poichè questa potenzialità non può essere posta in atto da un uomo singolo o da una delle comunità particolari che abbiamo distinto, è necessario che tutto il genere umano costituisca una sola comunità che ponga in atto questa potenza nella sua totalità[29].

Il problema che Dante "deve e vuole risolvere" con il libro I della *Monarchia* – scriveva Ovidio Capitani illustrando il pensiero di Nardi – "è quello del valore della natura, concetto che dopo secoli di confusione tra naturale e soprannaturale, presente nella Patristica, si pone in maniera imprescindibile con la diffusione e il trionfo della *Fisica* aristotelica"[30].

Il punto per Nardi consisteva nel ragionare intorno all'idea, al valore che Dante attribuiva alla naturalità della socievolezza, la naturalità della politicità dell'uomo (e non tanto dello stato[31]).

Dante fa proprio il concetto averroistico della necessità per la natura di una completa attuazione dell'intelletto possibile a mezzo e per opera della specie intera. Questa è la realizzazione della *humana civilitas* e tale attuazione non è propria di un singolo, ma si risolve sul piano politico.

È l'evento del peccato ad aver tolto al singolo la possibilità di attuazione dell'intelletto possibile, della *humana civilitas*. Si recupera così il filone ago-

---

[28] Così Mt. Fumagalli Beonio Brocchieri, *Il pensiero politico medievale*... cit., p. 136.
[29] Dante Alighieri, *Monarchia*, I, III.
[30] O. Capitani, *Monarchia. Il pensiero politico*... cit., p. 45.
[31] *Ibidem*.

stiniano, cui abbiamo accennato in precedenza, ma con una netta rivalutazione della naturalità del fine della specie umana. La teoria agostiniana dello stato come *remedium peccati* non implica una frustrazione del fine naturale dell'uomo, ma ne è la dimensione naturale necessaria[32].

E tuttavia, come sosteneva Aristotele con Averroè, dato che gli esseri umani non sono eterni ma generati e corruttibili, è impossibile che un solo individuo, o alcuni individui, isolatamente realizzino il fine cui sono destinati.

L'umanità costituisce una realtà unica e unitaria, perché solo così può realizzare il fine cui è destinata. L'impalcatura teorica della riflessione dantesca è chiaramente aristotelico-avveroista. Cerchiamo di capire, per brevi cenni, cosa questo significhi.

Dante recupera la riflessione universitaria filosofica della Facoltà delle Arti (la prima nel sistema universitario medievale, dove si apprendevano le arti liberali, propedeutica alle alte facoltà di Medicina, Diritto e Teologia) intorno al testo di Aristotele e ai commenti scritti dal musulmano Averroè (XII sec.), il principale esponente della cultura filosofica della Spagna islamizzata.

Il dibattito sorge intorno al III libro del *De anima* in cui Aristotele sollevava un problema, senza risolverlo, intorno alla relazione tra intelletto passivo e intelletto agente.

Il primo è la capacità di ricevere intelligibili dalle immagini sensibili e il secondo invece, secondo Aristotele separato ed eterno, fa passare dalla potenza all'atto gli intelligibili contenuti in quelle immagini sensibili e fornisce così all'intelletto passivo i concetti che esso è predisposto ad accogliere. Detto in altri termini: l'intelletto passivo è predisposto ad accogliere i concetti, ma il passaggio dalla potenza all'atto si realizza attraverso l'"intelletto agente" (attivo).

L'intelletto agente fa passare dalla potenza all'atto le forme intelligibili contenute nelle immagini sensibili, nello stesso modo in cui la luce agisce sui colori presenti in potenza nelle cose, come il sole dona all'occhio la capacità di vedere. L'intelletto passivo viene dunque illuminato, nella sua attività razionale, dall'intelletto agente che gli permette di applicarsi allo studio delle scienze astratte cogliendo le forme intelligibili. L'intelletto in potenza è il principio in virtù del quale ogni essere umano può divenire un soggetto conoscente.

Per Averroè, diversamente dai pensatori islamici precedenti, non solo l'intelletto agente è separato e comune a tutti gli uomini – cioè gli uomini condividono il principio che illumina le menti innescando il meccanismo della conoscenza intellettiva –, ma anche l'intelletto passivo è collocato all'esterno del singolo essere umano. Esso non è definito come una facoltà dell'anima individuale, bensì è unico per tutta la specie umana.

Averroè elimina così qualsiasi legame tra l'anima intellettiva e il singolo essere umano. Solo l'anima vegetativa e quella sensitiva possono infatti dirsi propriamente "forma" del corpo.

[32] *Ibid.* p. 46.

Non c'è quindi una parte dell'uomo che sopravviva alla morte del corpo: l'immortalità è garantita soltanto all'umanità nel suo complesso, intesa come sopravvivenza dell'intelletto universale, e non al singolo individuo. Ecco tutta la potenza eversiva della lezione di Averroè, la cui ricezione da parte dei filosofi della Facoltà delle Arti dell'Università di Parigi – chiamati appunto 'averroisti latini' – fu fermamente osteggiata e pubblicamente condannata dalle gerarchie ecclesiastiche nel 1277[33].

La dottrina di Averroè costituisce presto un "quadro di riferimento" anche del pensiero politico[34]. Il principio di unità attraverso tutta la riflessione politica medievale riceve una nuova formulazione alla luce della dottrina dell'unità dell'intelletto possibile.

Da una parte, infatti, l'unità ed unicità della comunità politica universale deriva dall'unicità del genere umano. Dall'altra, l'esigenza della pace è enfatizzata dall'esaltazione dell'attività intellettuale. L'attività più confacente all'essere umano è l'attività speculativa – come sosteneva l'averroista Boezio di Dacia, nel suo *De summo bono* (1271)[35] –, alla quale è possibile dedicarsi solo in un contesto politico che garantisca l'ordine e la pace universali.

Ciò che accomuna la riflessione politica coeva a Dante è proprio questa idea di comunità universale, ma a distinguere le diverse posizioni sta l'individuazione del suo fondamento: per Dante si tratta dell'intelletto possibile; per i sostenitori papali, invece, a fondare la comunità universale è la fede. Ad unire e accomunare tutti gli uomini, per Dante, è la definizione aristotelica dell'uomo come animale razionale e mortale. Per la riflessione politica ecclesiastica dell'epoca, invece, la comunità umana è unificata dal principio della fede in Cristo.

Vediamo qualche esempio che argomenti in questo senso.

Il primo riferimento è senz'altro alla più alta espressione della teoria politica papale, ossia alla bolla *Unam Sanctam* (1302), promulgata da Bonifacio VIII e interamente fondata sul principio di unità. I fedeli riuniti nella chiesa costituiscono un'unica comunità universale e questa ha un unico capo, Cristo. Il capo della chiesa terrena fa le veci di Cristo, che è re e sacerdote. La chiesa detiene le due spade citate nel passo evangelico di *Luca* (22, 38), quella spirituale e quella materiale: l'una è gestita dalla chiesa e l'altra in favore della chiesa. Il potere temporale è dunque esercitato dal re attraverso la delega del vicario di Cristo. Ci sono due ambiti distinti, quello politico e quello religioso, ma il potere politico è sottoposto al controllo della Chiesa.

Un secondo esempio viene dall'agostiniano Egidio Romano (1243-1316), uno dei principali teorici del potere politico della chiesa. Nel suo *De ecclesia-*

---

[33] Per un inquadramento del tema si rimanda a Luca Bianchi, *Il vescovo e i filosofi. La condanna parigina del 1277 e l'evoluzione dell'aristotelismo scolastico*, Bergamo, 1990.

[34] Cfr. Mt. Fumagalli Beonio Brocchieri, *Il pensiero politico medievale*... cit., p. 129.

[35] Boezio di Dacia, *Il sommo bene*, in *Boezio di Dacia e Giacomo da Pistoia. Ricerca della felicità e piaceri dell'intelletto*, a cura di Francesco Bottin, Firenze 1989, pp.49-62. Cfr. anche François-Xavier Putallaz , Ruedi Imbach , *Professione filosofo: Sigieri di Brabante*, Milano 1998.

stica potestate (1301-1302), dedicato a papa Bonifacio VIII, scrive che nella chiesa vi è una tale pienezza di potere che "i suoi poteri sono privi di peso, numero e misura"[36]. Il papa, suprema autorità spirituale, è il vicario di Cristo e il vertice della comunità di fedeli. Per questo i poteri dell'autorità spirituale si estendono su tutta la vita della comunità umana, nell'ambito spirituale come nell'ambito politico. La comunità umana costituisce dunque un'unica realtà, politica e religiosa, ma la sua unità è data da un principio trascendente, individuato nella fede nel Signore. Per questo la comunità politica è subordinata a quella spirituale: L'unico potere istituito direttamente da Dio nella comunità umana è quello del vicario di Cristo, il papa; egli è titolare sia della suprema autorità spirituale, esercitata *direttamente*, sia della sovranità politica universale, esercitata *indirettamente* ricorrendo alla mediazione di re. Tutte le autorità pubbliche sono – in ultima analisi – strumeni del papa.

Il terzo esempio è invece rappresentato dal già citato Guido Vernani[37]. La sua *Reprobatio* (1327-1334) parte da un presupposto che sembra vicino a quello dantesco: l'unità della comunità umana. L'analogia è tuttavia solo apparente, perché per Vernani l'unità della comunità è costituita – ancora una volta – dal solo vincolo della fede in Cristo, e quindi la comunità universale è al tempo stesso politica e religiosa. L'unica vera autorità è Cristo che, assente fisicamente sulla terra non può esercitare il proprio potere in modo diretto, ma lo trasmette a Pietro e ai suoi successori. Il papa esercita potere non solo nel foro interno della coscienza – dà la penitenza e quindi governa le anime – ma anche nel foro esterno, perché controlla il potere pubblico e dunque governa benchè indirettamente.

Il quarto ed ultimo esempio è costituito dalla *Summa de ecclesiastica potestate* (1324-1328) di Agostino d'Ancona (detto Trionfo, 1275ca. -1328), filosofo e teologo discepolo di Egidio Romano. L'opera, dedicata a papa Giovanni XXII, sviluppa il tema della "pienezza di poteri" del papa fondandosi sull'idea di unità. Tutto il genere umano nel suo complesso costituisce una sola comunità universale, ma resta solido il principio secondo il quale l'unità è concepita solo in termini di unità della comunità di fedeli. Nella comunità universale esiste una sola autorità, quella di Cristo: "è chiaro e manifesto che [...] ogni potere, tanto spirituale quanto temporale, deriva da Cristo ai prelati e ai governanti secolari attraverso la mediazione di Pietro suo successore, la cui persona è rappresentata dal pontefice romano"[38]. Come persona umana, il papa ha solo poteri amministrativi in seno alla chiesa, ma

[36] Egidio Romano, *Il potere della Chiesa*, III, 12 (trad. it. del *De ecclesiastica potestate* dall'ed. Richard Sholz, Weimar 1929), a cura di Gianni Dotto e Giovanni B.M. Marcoaldi, Roma 2000, p. 369). Il riferimento è al passo biblico di *Sapienza* 11, 20.

[37] Un punto in C. Dolcini, *Guido Vernani e Dante. Note sul testo del* De reprobatione Monarchie, in *Crisi di potere e politologia in crisi...* cit., pp. 439-444. L'edizione del testo in N. Matteini (a cura di), *Il più antico oppositore politico di Dante: Guido Vernani da Rimini*, Padova 1958.

[38] Agostino Trionfo, *De duplici potestate*, citato in Mt. Fumagalli Beonio Brocchieri, *Il pensiero politico medievale...* cit., p. 142.

poichè fa le veci di Dio in terra, egli ha potere anche nell'ambito temporale, in modo diretto oppure indiretto – avvalendosi cioè delle autorità politiche: "Il potere imperiale viene da Dio, poichè non deriva dal papa in quanto uomo, ma dal papa in quanto fa le veci di Cristo in terra, che è vero Dio e vero uomo"[39]. E ancora: "Il potere del papa è maggiore di tutti gli altri a ragione del principio di causalità, poichè il papa è la causa di tutti gli altri poteri"[40]. Interessante notare come, in quest'ultimo passo, una delle giustificazioni razionali del primato del potere papale risieda proprio nel principio di "causalità", un tema genuinamente aristotelico recuperato e piegato in chiave filopapale, a conferma di come – lo abbiamo già detto – la ricezione di Aristotele non costituì tanto una dottrina politica in sé, quanto piuttosto fornì un linguaggio, una strumentazione teorica duttile, fatta di termini ed immagini, che i teorici del potere potevano declinare a seconda dei contesti[41].

Dall'altro versante della riflessione politica, Dante – e in particolare il III libro della *Monarchia* – smonta la dottrina della subordinazione del potere imperiale da quello ecclesiastico, definendola una teoria priva di fondamento, affermata solo per motivi di interesse, tanto dai sostenitori del papa che dai nemici dell'impero. Dante analizza e confuta argomentazioni scritturali, storiche e di ragione tipiche della dottrina ierocratica medievale.

Ci soffermereno meglio sulle argomentazioni di ragione, ma tra quelle scritturali ricordiamo la celebre dottrina dei *duo luminaria*, elaborata originariamente da Innocenzo III (pontefice dal 1198 al 1216) nell'epistola *Solite*, e ridescritta – rovesciandola – da Dante nella *Monarchia*.

Con Innocenzo III si assiste alla più energica teorizzazione dei poteri politici, tanto indiretti quanto diretti, del papa. L'autorità del papa non è umana, ma divina: il papa è infatti definito "vicario di Cristo" e non più solo "vicario di Pietro"; il mutamento non è soltanto semantico, ma sostanziale. Se quest'ultimo esercita un'autorità morale, dottrinale e amministrativa sulla comunità cristiana, il primo esercita invece un potere universale e illimitato su tutta la società nel suo complesso. L'alta missione spirituale e le funzioni sacerdotali attribuiscono al papa un ben definito potere indiretto anche nell'ambito politico, a motivo del peccato (*ratione peccati*) commesso dai governanti, uomini come tutti gli altri (epistola *Novit*).

> Come Dio, creatore del mondo, ha posto nel cielo due luci, la luce maggiore perché presieda al giorno, la luce minore perché presieda alla notte, così nel firmamento della chiesa universale ha istituito due dignità eminenti, la maggiore che presiede alle anime, come se fossero i giorni, la minore che presiede ai corpi, come se fossero le notti: queste due dignità sono l'autorità pontificia e il potere regale. Inoltre, come la luna trae la sua luce dal sole, cui in effetti è inferiore per quantità e qualità, così il potere regale trae lo splendore dall'autorità pontificia (episola *Solite*).

---

[39] A. Trionfo, *Summa de ecclesiastica potestate*, I, 1.
[40] *Ibid.*, I, 3.
[41] Si veda quanto già detto a nota 24.

Dante ridescrive l'immagine innocenziana, ed attribuisce al passo di *Genesi* da cui essa era tratta un diverso significato: la luna possiede una luce propria che le permette di esistere indipendentemente dal sole; e dunque – fuor di metafora – il potere politico è indipendente da quello religioso, ma ricorre ad esso per realizzare meglio i propri compiti.

Quella del rapporto di derivazione mediata o immediata del potere temporale da quello spirituale rappresenta, come è noto, una questione ampiamente dibattuta nel XII secolo, soprattutto dai canonisti, le cui posizioni si polarizzarono in due filoni teorici, quello dei "monisti", sostenitori della teocrazia, per i quali l'imperatore è vicario del papa, ed è dunque dotato di un potere delegato, e quello dei "dualisti", più moderato, il cui esponente principale fu Uguccione da Pisa (morto nel 1210). La tesi di fondo del canonista Uguccione consisteva nella ripresa della teoria 'gelasiana' (cosiddetta perché elaborata da papa Gelasio, nel 494) della mutua indipendenza tra papa e imperatore. Entrambi i poteri derivano da Dio, *direttamente*. La partita politica si giocava da questo punto di vista anche con le armi dell'esegesi biblica, offrendo diverse interpretazioni del passo biblico dei *Proverbi*: "Per me reges regnant", che abbiamo posto entro il titolo di questo contributo. A seconda dell'interpretazione offerta al termine "per", il potere temporale poteva configurarsi come derivato *immediatamente* (ossia senza intermediari) da quello divino, oppure come derivato da quello divino attraverso la mediazione dell'autorità pontificia.

Dante non sta con i monisti e si pone invece entro la corrente dei dualisti moderati. L'imperatore esercita il proprio potere "solo grazie alla sua elezione", anche prima di essere incoronato a Roma. D'altra parte si era d'accordo nel riconoscere che l'imperatore, come membro della chiesa, dipendesse dal potere sacramentale del papa per le questioni religiose. Dante condivide queste posizioni: ad attestarlo è Alberico da Rosciate che cita proprio Dante come autorità giuridica della dottrina "ex sola electione principum"[42].

Il tema dell'indipendenza armonica tra i due poteri, come quella tra grazia e natura delineata da Tommaso d'Aquino, per cui la prima non elimina la seconda ma la porta a compimento, è un motivo che all'epoca di Dante ricorreva tanto in ambito diplomatico, come ad esempio nelle *Costituzioni* imperiali di Federico II[43], che nella pubblicistica filoregale, come nel *De Potestate regia et papali*[44] di Giovanni da Parigi (morto nel 1306).

---

[42] D. Alighieri, *Monarchia* III, 16. Cfr. E. Kantorowicz, *I due corpi del re*... cit., p. 392, in part. n. 17.

[43] Secondo le disposizioni federiciane la volontà di Dio ha distinto, entro la comunità umana, l'ambito politico da quello spirituale e stabilito che la comunità umana sia retta da due autorità supreme, una spirituale e l'altra temporale che devono cooperare in vista del bene comune dell'umanità, ma sono del tutto indipendenti e autonome. Federico riconosce la pienezza di potere del papa ma la riferisce solo all'ambito spirituale.

[44] Domenicano, consigliere del re di Francia Filippo il Bello, Giovanni, detto 'Quidort', segue l'insegnamento di Tommaso d'Aquino, e quindi Aristotele, nel sostenere che la comunità ha origine naturale, radicata nelle caratteristiche fondamentalie e nei bisogni ineliminabili del-

L'originalità di Dante consiste – nella lettura che del suo pensiero politico diede Kantorowicz – non tanto nell'aver accettato nel complesso l'insegnamento dei dualisti, ma nell'aver "portato quelle dottrine a conclusioni che i lori autori non s'erano mai sognati di trarre"[45]. Aggiunge lo storico:

> Per provare che il suo monarca universale era svincolato dalla giurisdizione papale, Dante dovette costruire un intero settore del mondo che fosse indipendente non solo dal papa, ma anche dalla Chiesa e, virtualmente, persino dalla religione cristiana – un settore del mondo attualizzato nel simbolo del «paradiso terrestre» che, è vero, faceva al contempo da propileo della beatitudine eterna. Il «paradiso terrestre» di Dante aveva nondimeno una propria funzione autonoma e indipendente in giustapposizione al paradiso celeste[46].

Questa operazione è compiuta da Dante entro l'ultimo capitolo della *Monarchia* (III, 15), che svolge gli argomenti 'di ragione' cui abbiamo già accennato in precedenza, illustrando così il rapporto tra i potere politico e autorità spirituale:

> Se quindi l'uomo è il medio tra il mondo corruttibile e il mondo incorruttibile, dal momento che ogni medio partecipa dei due estremi tra cui è posto, l'uomo parteciperà necessariamente di entrambe le nature. E dal momento che ogni natura è rivolta a un fine ultimo, ne consegue che l'uomo possiede due fini [...][47]

Il fondamento della monarchia, e dunque della politica, è umano: va ricercato in quella speciale condizione intermedia, "comparabile a quello dell'orizzonte che sta in mezzo ai due emisferi", che distingue l'uomo tra tutte le creature, ossia dal suo essere composto da un corpo corruttibile e da un'anima incorruttibile. In conseguenza di tale dualità, solo l'uomo – tra tutte le creature – era destinato ad attingere due ordini di scopi.

> La Provvidenza ineffabile ha quindi posto due fini di fronte all'uomo: precisamente, la felicità in questa vita (*beatitudo huius vite*), che consiste nel praticare la propria virtù ed è prefigurata dal paradiso terrestre; e la felicità della vita eterna (*beatitudo vite eterne*) che consiste nella contemplazione di Dio alla quale l'uomo non può giungere con le sue sole forze, a meno che non lo aiuti la luce divina: è raffigurata nel paradiso celeste. Alla prima si giunge per

la natura umana. Il potere invece possiede anche un'origine provvidenziale. l'autorità politica è stata istituita direttamente da Dio come garanzia del bene comune. La politica non ha bisogno di interventi da parte dell'autorità spiritule, perché da un lato essa si radica nelle esigenze della natura umana e dall'altro è disciplinata dall'intervento diretto della provvidenza divina. Oltre a questo motivo, l'autonomia della politica da quella spirituale si spiega anche alla luce del loro rapporto, analogo a quello tra grazia e natura, per cui la grazia non elimina la natura ma la porta a compimento. I due ambiti sono distinti, ma chiamati a cooperare.

[45] E. Kantorowicz, *I due corpi del re*... cit., p. 392.

[46] *Ibidem*.

[47] D. Alighieri, *Monarchia,* III, XV.

> mezzo degli insegnamenti filosofici (*documenta philosophica*), alla seconda per mezzo degli insegnamenti spirituali (*documenta spiritualia*). [...] È per questo che l'uomo necessita di due guide, secondo i due fini: precisamente, il sommo pontefice, che guida il genere umano alla vita eterna secondo la rivelazione, e l'imperatore che dirige il genere umano verso la felicità temporale secondo gli insegnamenti filosofici[48].

Il fine ultimo cui tende tutto il genere umano (*universaliter genus humanum*) e in cui si realizza la beatitudine di questa vita è l'attuazione della potenzialità dell'intelletto, a realizzare la quale non il singolo è sufficiente, ma è necessario il concorso di tutto l'umano genere (*per quam quidem tota potentia hec actuatur*)[49]. L'operazione propria del genere umano preso nella sua totalità è il far sì che in ogni momento (*semper et simul*) tutta quanta la potenza dell'intelletto possibile – secondo il lessico aristotelico-averoista che abbiamo già illustrato – sia in atto.

Dante accoglie l'idea di un'unità indissolubile di tutto il genere umano come ciò che rende possibile attuare tutta e sempre la potenza dell'intelletto, considerato nella sua natura specifica e non in quanto individuato nei singoli.

Su questo principio nasce l'idea dantesca della monarchia universale il cui fine o fondamento naturale coincide esattamente col fine naturale dell'umana *civilitas*: il monarca ovvero l'impero rende infatti possibile quell'unità del genere umano che è condizione per il raggiungimento del suo fine naturale. Di qui anche l'autonomia di questo fine che, realizzandosi nell'attuazione dell'intelletto possibile, ha per sua guida i *documenta philosophica* senza alcuna subordinazione al fine soprannaturale, che si realizza sulla via dei *documenta spiritualia*: da un lato dunque la *beatitudo huius vite*, dall'altro la *beatitudo vite eterne*. Due fini (*duo ultima*) cui corrispondono due diverse organizzazioni (Impero e Chiesa) autonome ciascuna nel proprio ambito, naturale l'uno e soprannaturale l'altro.

L'impianto aristotelico-averroistico della trattazione è evidente; altrettanto evidente la rottura con il tomismo e con la tradizione canonistica. Tutta la dottrina del fine naturale che l'uomo può raggiungere in questa vita attraverso il dispiegarsi dell'attività dell'intelletto possibile, cioè svolgendo l'operazione sua propria, l'intendere – e quindi attraverso la filosofia – segna la lontananza, anzi l'opposizione, rispetto alla prospettiva delle scuole teologiche e di Tommaso in primo luogo, secondo il quale il fine naturale non può essere attinto se non attraverso la grazia divina, con una sua subordinazione al fine soprannaturale.

Analogamente per la dottrina politica: sull'autonomia del fine naturale Dante fonda l'autonomia dell'Impero dalla Chiesa, derivando l'autorità politica *immediate* da Dio, mentre canonisti e teologi – come abbiamo visto –

[48] D. Alighieri, *Monarchia,* III, XV.
[49] *Ibid.*, III, I.

subordinano l'Impero al Papato nella presupposta subordinanzione dei due fini. Il punto è ben illustrato da Nardi:

> Dall'autonomia del fine naturale dell'uomo di fronte al fine soprannaturale Dante deduce direttamente l'autonomia del potere civile di fronte a quello ecclesiastico. Unica norma per il principe terreno nel governare il popolo sono i *documenta philosophica*, la ragione. In questa proclamata indipendenza della ragione di fronte ai *documenta spiritualia*, che sorpassano la capacità dell'intelletto umano, è appunto il distacco violento dell'autore della Monarchia non solo da san Tommaso, ma da tutto il medio evo[50].

Si tratta di una tesi "nuovissima e audacissima", vicina a suggestioni averroistiche; una tesi che come dirà Gilson, "aveva rotto in due pezzi l'unità del cristianesimo medievale"[51]. In una illuminante per quanto coincisa espressione di Nardi: "Il Virgilio della *Monarchia* non attende nessuna Beatrice"[52].

Ciò che conta sottolineare, come ha già fatto Mariateresa Fumagalli, è che a questa potente tesi politica si arrivi riflettendo sulla condizione dell'uomo. Nel III libro, ancora una volta, "Dante ricorre allo schema di ragionamento delineato all'inizio dell'opera: per chiarire problemi politici è necessario interrogarsi sulle caratteristiche fondamentali della natura umana"[53].

Questo è proprio il nucleo teorico dell'analisi condotta da Kantorowicz, che parla – a proposito del pensiero politico di Dante – di regalità "antropocentrica".

Lo storico de *I due corpi del re* nota come lungo il medioevo teologi, giuristi e filosofi svilupparono, successivamente e alternativamente – spesso sovrapponendosi o influenzandosi reciprocamente – le concezioni della regalità centrate sul Dio-uomo (regalità cristocentrica), sull'idea di giustizia e di legge, sui corpi giuridici delle collettività politiche (regalità giuricentrica), ma che infine toccò a un poeta "costruire un'immagine della regalità che fosse puramente umana e di cui l'uomo, puro e semplice, fosse centro e misura: l'uomo, certo, in tutte le sue relazioni con Dio e l'universo, con il diritto, la società e la città, la natura, la conoscenza e la fede"[54].

Se è vero che il Dante filosofo della politica, al pari del Dante poeta, ha certamente assimilato le dottrine politiche dominanti nel suo secolo – lo abbiamo visto –, e che ebbe una posizione chiave nelle discussioni politiche e

---

50 B. Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*... cit., pp. 281-282. Il passo è commentato da Tullio Gregory nella sua *Introduzione*, a B. Nardi, *Dante e la cultura medievale*, nuova ed. a cura di Paolo Mazzantini, Roma-Bari 1983, p. XXII.

51 E. Gilson, *Dante et la philosophie*... cit., p. 210.

52 B. Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*... cit., pp. 304-305. Cfr. T. Gregory, *Introduzione* a B. Nardi, *Dante e la cultura medievale*... cit., p. XXIII.

53 Mt. Fumagalli Beonio Brocchieri, *Il pensiero politico medievale*... cit., p. 136.

54 E. Kantorowicz, *I due corpi del re*... cit., p. 387.

intellettuali attorno al Trecento, è altrettanto vero che il suo pensiero non è sovrapponibile all'adozione di nessuna teoria. Era tutt'altro che tomista, sebbene utilizzasse Tommaso. Nè era solo un averroista, anche se citava Averroè e assegnò a Sigieri di Brabante un posto in Paradiso vicino a Tommaso (e gli studi di Gilson sono esaustivi in tal senso[55]). Dante condannò i decretalisti, ma è ormai assodato che conoscesse e seguisse, come abbiamo accennato, le linee tradizionali del pensiero canonistico dei dualisti (e gli studi di Maccarrone sono stati illuminanti per comprenderlo[56]).

Ancora, con Kantorowicz, possiamo dire che "l'immagine che Dante diede del principe e del monarca, sebbene rappresentasse un mosaico composto da innumerevoli tessere derivate dalla teologia e dalla filosofia, da argomentazioni storiche, politiche e giuridiche, riflette la concezione di una regalità centrata sull'uomo e di una *dignitas* puramente umana che senza Dante non sarebbe esistita"[57]. Questa *dignitas* è costruita nel tessuto argomentativo della *Monarchia*, fin nella premessa maggiore dell'intero sistema dell'opera, che consisteva nell'attribuire – seguendo Aristotele – alla comunità umana un fine etico-morale che era un "fine in sé", che aveva un carattere paraecclesiastico ed era quindi indipedente dalla Chiesa, dotata a sua volta di un proprio fine.

Se tale dualità di valori – etico-morali da una parte e spirituali dall'altra – rappresentava una visione comune tra i giuristi dell'epoca, non era affatto comune il dotare ciascun fine di una propria perfezione, di una propria "beatitudine": quella del paradiso terrestre, contraltare del paradiso celeste. Elaborando la propria visione del corpo politico secolare, Dante giunse ad una "imitazione secolarizzata della nozione religiosa di Chiesa"[58], arrivando persino a dotare la propria creatura di una propria beatitudine: quella del paradiso terrestre.

Si tratta di una dualità ben diversa da quella tomista, in cui i fini secolari erano subordinati a quelli spirituali. Da questo punto di vista, era prevedibile che il sistema dantesco suscitasse la reazione immediata di un chierico come Guido Vernani da Rimini. Il domenicano attaccò la *Monarchia* (nel già citato *De reprobatione Monarchie*) sostenendo l'inesistenza di una beatitudine politica come fine ultimo della vita terrena, raggiungibile con il solo aiuto delle virtù morali e intellettuali. E tuttavia non c'è antitesi dell'umano contro il cristiano in Dante. Proprio come la Provvidenza aveva affidato al papa il compito di guidare le anime cristiane al sovrannaturale, era responsabilità dell'imperatore, per mezzo della ragione naturale e della filosofia morale guidare l'umanità alla felicità secolare. Dante scrisse da cirstiano ri-

---

[55] E. Gilson, *Dante e la filosofia*... cit.

[56] Michele Maccarrone, *Teologia e diritto canonico nella «Monarchia», III, 3*, "Rivista di Storia della Chiesa in Italia", 5 (1951), pp. 7-42; Id., *Il terzo libro della Monarchia*, "Studi danteschi", 33, 1955, pp. 5-142.

[57] E. Kantorowicz, *I due corpi del re*... cit., p. 389.

[58] E. Gilson, *Dante et la philosophie*... cit., p. 179 e segg.

volgendosi alla società cristiana e, nell'ultimo passo della *Monarchia*, l'autore afferma che in certo modo (*quodammodo*) questa felicità è ordinata verso la felicità immortale[59].

Resta tuttavia il fatto che Dante distingueva tra una perfezione umana e una cristiana, e – sebbene tali attualizzazioni delle potenzialità umane fossero destinate in ultima istanza a sostenersi a vicenda e non escludersi –[60] è condivisibile la tesi di Gilson secondo cui la *Monarchia* di Dante ha "completamente mandato in frantumi"[61] la concezione dell'indiscutibile unità tra temporale e spirituale. Questo è forse – come ebbe a definirlo Kantorowicz – "il risultato più originale conseguito da Dante nell'ambito della teologia politica": egli non contrappose *humanitas* e *christianitas*, ma le separò completamente l'una dall'altra; "tolse l'umano dal campo cristiano e lo isolò come valore autonomo"[62].

Cerchiamo ora di comprendere perché e come ciò avvenne, sulla scorta dello studio di Kantorowicz.

L'*humana universitas* delineata da Dante abbraccia in quanto *universitas* non solo i cristiani o i membri della chiesa romana, ma era la comunità universale di tutti gli uomini, cristiani e no. L'*humana civilitas* comprende tutti gli uomini: gli eroi, i saggi pagani (greci e romani) come il sultano musulmano Saladino e i filosofi musulmani Avicenna e Averroè. E così Dante può dire che il mondo fu nella condizione migliore quando venne guidato dal divo Augusto – un imperatore pagano – sotto il cui regno Cristo stesso scelse di farsi uomo e perciò, cittadino romano.

Ora: secondo l'opinione di canonisti e scrittori politici di parte papale del tardo XIII e XIV secolo, non vi era legittimo Impero fuori dalla Chiesa. Gli imperatori pagani non avevano dunque esercitato un governo legittimo. Come ricordava Egidio Romano nel suo già citato *De ecclesiastica potestate*: "apud infideles nec est proprie imperium nec regnum"[63].

---

[59] D. Alighieri, *Monarchia*, III, 15: "Que quidem veritas ultime questionis non sic stricte recipienda est, ut romanus princeps in aliquo romano pontifici non subiaceat, cum mortalis ista felicitas quodammodo ad immortalem felicitatem ordinetur. Illa igitur reverentia Cesar utatur ad Petrum qua primogenitus filius debet uti ad patrem: ut luce paterne gratie illustratus virtuosius orbem terre irradiet, cui ab illo solo prefectus est, qui est omnium spiritualium et temporalium gubernator". Sulla soluzione esegetica del Nardi a proposito di questo passo si rimanda alle pagine di T. Gregory, *Introduzione* a Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*... cit., pp. XXIV-XXV: "Queste righe, che alcuni utilizzano per interpretare tutta la *Monarchia* in modo da far rientrare Dante tra i teorici della *potestas indirecta* della Chiesa *in temporalibus*, per Nardi non smentiscono la tesi fondamentale della *Monarchia,* [ossia il] dipendere l'autorità imperiale direttamente da Dio ed esser quindi indipendente dalla Chiesa". Fino alla fine il Nardi pensa che la *Monarchia* sia espressione compiuta di un atteggiamento laico, sia in filosofia che in politica, offuscata dal *quodam modo* non per un rinnegamento ma per il subentrare della visione del viaggio oltramondano. Cfr. O. Capitani, *Monarchia. Il pensiero politico*... cit., p. 49-52.

[60] Cfr. E. Kantorowicz, *I due corpi del re*... cit., p. 398.

[61] E. Gilson, *Dante et la philosophie*... cit., p. 211 e segg.

[62] Cfr. E. Kantorowicz, *I due corpi del re*... cit., p. 399.

[63] Egidio Romano, *De ecclesiastica potestate,* III, 2 (ed. R. Sholz, Weimar 1929, p. 153) citato in E. Kantorowicz, *I due corpi del re*... cit., p. 400.

Dante non si limitò a confutare questa tesi, ma la capovolse. Per Dante, infatti, la via che conduceva al "paradiso terrestre" era segnata dalle virtù intellettuali e politico-morali, ossia le virtù cardinali pagano-classiche di prudenza, fortezza, temperanza e giustizia.

La filosofia scolastica distingueva invece due tipi di virtù: oltre alle quattro virtù cardinali, definite *virtutes intellectuales* o *acquisitae*, che esistevano nell'uomo ed erano alla sua portata perché nelle condizioni date della natura e della ragione umana, esistevano poi le virtù teologali di Fede Speranza e Carità, concesse all'uomo solo per grazia divina e dunque alla portata dei soli fedeli cristiani. Queste ultime, chiamate *virtutes infusae* o *divinitus infusae*, erano infuse da Dio ed erano le sole a permettere all'uomo di raggiungere la visione soprannaturale.

I teologi del XII e XIII secolo, sulla base di argomentazioni agostiniane, riconobbero solo le virtù infuse come "vere" virtù senza riserve. Riconoscevano l'esistenza delle altre virtù, ma negavano ad esse efficacia ai fini della salvezza senza le sorelle infuse. Le azioni virtuose che anche un pagano o un infedele poteva compiere non avevano infatti conseguenza sul piano della salvezza.

Come hanno ampiamente dimostrato le ricerche di Odon Lottin, fu solo Tommaso, seguendo Aristotele, a discostarsi da questa tradizione e ad attribuire alle virtù politico-morali il loro pieno e proprio valore *secundum rationem*[64]. "Un'azione di virtù politica non è priva di conseguenze, ma è buona di per sè (*actus de se bonus*)". E aggiungeva: "e se tale azione fosse suggerita dalla grazia sarebbe anche meritoria"[65]. Dante si dimostrò "un leale ma indocile"[66] allievo di Tommaso.

Mentre quest'ultimo si limitava a distinguere tra virtù intellettuali e teologiche dal punto di vista dei loro fini, senza rompere l'unità funzionale dell'insieme delle sette virtù, Dante stabiliva invece una divisione tra i due gruppi: combinava le virtù con la propria concezione dei due paradisi, consegnando le virtù intellettuali al paradiso terrestre e quelle infuse al paradiso celeste.

In modo coerente con la concezione dei due paradisi, Dante considera in modo autonomo le virtù umane-pagane, che avrebbero reso possibile assegnare alla Monarchia universale un supremo fine intellettuale indipendente dalla grazia intercessa dalla Chiesa.

Cioè a dire: l'uomo – inteso come umanità, *humana universitas* –, se rettamente guidato, poteva raggiungere il paradiso terrestre del primo uomo con i propri mezzi, con la sola forza della ragione naturale e delle quattro virtù cardinali.

---

[64] Cfr. Odon Lottin, *Les vertus morales acquises sont elles des vraies vertus? La résponse des théologiens de Pierre Abélard à Saint Thomas d'Aquin*, "Recherches de théologie ancienne et médiévale", 20, 1953, pp. 13-39.

[65] Cfr. E. Kantorowicz, *I due corpi del re*... cit., p. 402.

[66] *Ibidem*.

Questa idea dirompente fu intesa dai contemporanei come Guido Vernani che vi si oppose, ma fu anche recepita e accolta – suggerisce Kantorowicz – dagli esponenti del mondo della cultura che successivamente ripresero le posizioni dantesche. L’esempio affascinante è quello della Sala dei conti del Collegio del Cambio di Perugia, le cui pareti sono decorate dagli affreschi di Perugino e dei suoi allievi, che seguirono le indicazioni di un umanista locale, Francesco Maturanzio[67].

Nelle due pareti lunghe della sala troviamo da una parte una scena teologica: Dio con angeli e cherubini, profeti e sibille; e dall’altra una umana, con la rappresentazione delle quattro virtù, ciascuna accompagnata da tre uomini. Si tratta di ben dodici accompagnatori e rappresentanti umani di cui fanno parte eroi e saggi pagani – anzi, sottolinea Kantorowicz, “solo pagani” – che, sotto la guida delle pagane virtù, fa da contrappeso al mondo trascendente rappresentato da profeti e sibille.

Secondo l’affascinante tesi dello storico polacco, gli affreschi di Perugia costituiscono un’icastica traduzione del messaggio dantesco: “Dante, spezzando l’unità tra virtù intellettuali e infuse, permise l’espressione della libera forza dell’intelletto. Egli usò questa forza per riportare a unità – un’unità finalizzata al conseguimento della felicità terrena – la comunità universale umana composta di tutti gli uomini, cristiani e no. Certo la fede cristiana era comune a tutti i cristiani; ma l’intelletto e la ragione naturale umana accomunavano tutti gli uomini. E mentre la salvezza dell’anima individuale poteva riguardare solo quelli che credevano nella salvezza per mezzo di Cristo, la perfezione intellettuale e filosofica nel paradiso terrestre erano alla portata di tutti gli uomini, inclusi Sciti e Garamanti citati nella *Monarchia* (I, 14)”[68].

Dante trasse dalla Chiesa l’ideale di cristianità universale e lo secolarizzò – come sostenne Gilson –, sostituendo alla nozione di cristianità quella di umanità. Solo il corpo collettivo dell’umanità nella sua interezza poteva realizzare quello che risultava impossibile all’individuo, ossia permettere a tutte le potenze di tutto l’intelletto umano di attualizzarsi *semper et simul* in ogni tempo e tutte nello stesso tempo. La monarchia universale era necessaria per assicurare l’attuazione perpetua dell’*humanitas* intera. Dante prospetta una collettività politica le cui potenzialità intellettuali, per mezzo dell’azione delle quattro virtù, erano portate a perfezione dal monarca filosofo romano.

Che l’idea di intelletto universale fosse tratta da Averroè, è certo – lo abbiamo più volte sottolineato; la necessità che l’intelletto universale si realizzi *semper et simul* fa tuttavia pensare ad un’esigenza di perpetuità che non può essere garantita da un uomo solo. Forse ancor più che con gli averroisti, rileva Kantorowicz, Dante concordava con le dottrine dei corpi giuridici e i filosofi della sua epoca. Esiste un corpo collettivo dell’Uomo, distinto dal

[67] *Ibid.*, p. 403 e segg.
[68] E. Kantorowicz, *I due corpi del re…* cit., p. 404.

corpo naturale di ciascun singolo, che è il solo a realizzare il fine dell'uomo in quanto uomo, ossia la conoscenza.

A portare all'estremo la teoria in favore dei corpi giuridici fu il maestro di Dante, Remigio de Girolami: egli, come Dante, utilizzava la dottrina aristotelica dell'attualizzazione della potenza, e applicandola al campo politico, concludeva che perfezione vi era solo nella comunità, nel tutto.

Nel suo *Tractatus de bono commmuni* (1301-1302), Remigio scriveva: "Il tutto ha più essere della parte. Il tutto, in quanto tutto, è esistente in atto, mentre la parte, in quanto parte, non ha essere se non in potenza"[69]. Remigio credeva a tal punto in questa idea da negare all'individuo privato persino la qualifica di uomo: "Se Firenze fosse distrutta, chi prima era suo cittadino non sarebbe più chiamato fiorentino. E se egli non è più un cittadino, non è neppure più un uomo in quanto l'uomo è per natura un animale civile"[70]. Essere uomo dipende dall'essere cittadino, perché senza la città l'individuo non può conseguire alcuna forma di perfezione.

Anche Dante spinse l'aristotelismo a logiche conclusioni sottolinenado che l'attualizzazione della totalità dell'intelletto umano era un fine conseguibile solo collettivamente dalla più grande delle comunità, l'*universitas generis humani* organizzata nella monarchia universale.

E chissà che Dante – suggeriamo noi – non insistesse su questo punto anche in opposizione all'idea del regime tirannico – all'epoca preoccupazione principale di molti teorici del potere politico – la cui prima manifestazione (chiamata *cautela* nella trattatistica tecnica) era proprio quella di rendere i sudditi ignoranti, privarli delle scuole, delle capacità associative e collegiali, e di eliminare – anche fisicamente – i sapienti ("perimere sapientes")[71]. Anche Cola di Rienzo, definito "la migliore guida" alla *Monarchia*[72], definisce l'imperatore dantesco in opposizione alla figura del tiranno. Nel suo commento – che, fatta eccezione per il trattato antidantesco di Guido Vernani, è il più antico – l'imperatore non costringe in servitù i sud-

[69] Remigio de' Girolami, *Tractatus de bono communi*, in M.C. De Matteis, *La teologia politica comunale di Remigio de Girolami*, Bologna 1977, p. 17: "Primo quidem quiatotum plus habet de entitate quam pars. Totum enim ut totum est existens actu, pars vero ut pars non habet esse nisi in potentia secundum Philosophum in 7 *Physic.*". Il testo del trattato, nella versione del codice Bibl. Naz. di Firenze, *Conv. soppr.* C 4.940 (1315-1316 ca.), ff. 97ra-106rb, fu pubblicato da Emilio Panella, nel contributo *Dal bene comune al bene del Comune*, in "Memorie domenicane", 16 (1985), pp. 123-168 (citaz. p. 137), ed è oggi disponibile online entro il portale http://www.e-theca.net (indirizzo http://www.e-theca.net/emiliopanella/remigio2/8540.htm). Cfr. E. Kantorowicz, *I due corpi del re*... cit., p. 410.

[70] "Ut qui erat civis florentinus, per destructionem Florentie iam non sit florentinus dicendus sed potius flerentinus. Et si non est civis non est homo, quia homo est naturaliter animal civile, secundum Philosophum in VIII *Ethicorum* et in I *Politice*" (ed. E. Panella, *Dal bene comune al bene del Comune*... cit., pp. 138-139). Cfr. M.C. De Matteis, *La teologia politica comunale*... cit., p. 18; E. Kantorowicz, *I due corpi del re*... cit., p. 411.

[71] Così Egidio Romano e Bartolo da Sassoferrato. Cfr. Claudio Fiocchi, *Mala potestas. La tirannia nel pensiero politico medievale*, Bergamo 2004, pp. 88-100.

[72] C. Dolcini, *Dante Alighieri e la* Monarchia... cit., p. 430.

diti come un tiranno (*oblique politizans*) ma interviene per realizzare la giustizia universale[73]. Alla tesi dantesca secondo cui in una *politia obliqua*, ossia in una tirannia, l'uomo buono è cattivo cittadino ("bonus homo est malus civis"[74]), Cola aggiunge che sotto un regime di tirannide tutto il popolo "male civitat"[75], poichè la tirannide corrompe il vivere civile dell'intero popolo. Solo l'imperatore è in grado di "raddrizzare le politiche oblique"[76], perché realizza l'unità universale della comunità (II, 16): "Infatti, escluso l'impero, che è istituito per l'ordinata unità dell'intero genere umano, cos'altro sono tutti gli altri enti se non, come piace a un filosofo[77], delle colossali rapine?"[78].

---

[73] Cola di Rienzo, *Commentario sopra la Monarchia di Dante,* trad. it. Paolo d'Alessandro e Francesco Furlan, Milano 2004, p. 274. Cfr. l'*editio princeps* del testo (*In Monarchiam Dantis Commentarium*) in Pier Giorgio Ricci, *Il commento di Cola di Rienzo alla* Monarchia *di Dante,* "Studi medievali", c. III, VI, 1965, pp. 665-708. Cfr. C. Dolcini, *Dante Alighieri e la* Monarchia... cit., p. 432.

[74] *Monarchia* I, 12, p. 160.

[75] Pier Giorgio Ricci, *Il commento di Cola di Rienzo alla* Monarchia... cit., p. 684: "Quia sub tyrannide totus populus male civitat". Cfr. C. Dolcini, *Dante Alighieri e la* Monarchia... cit., p. 433.

[76] *Ibidem*.

[77] Il riferimento è ad Agostino di Ippona, *De civitate Dei,* IV, 4: "Remota itaque iustitia, quid sunt regna nisi magna latrocinia?".

[78] Cola di Rienzo, *Commentario sopra la Monarchia di Dante*... cit., p. 279.

UMBERTO ZANETTI

L'ELOQUENZA VOLGARE

Ateneo – 18 novembre 2015

'Eloquenza' vale semanticamente per 'loquela', 'parlata', 'linguaggio', 'idioma', tutti termini comunemente intercambiabili anche se non privi di una loro specificità semasiologica.

Fondando la lingua italiana padre Dante non avrebbe mai potuto immaginare che ai consueti strumenti di diffusione di una lingua se ne sarebbero aggiunti in epoca moderna e contemporanea altri dagli effetti pressoché dirompenti. Un conto era leggere al suo tempo una cronaca ricopiata da un amanuense o udire nella piazza del Comune, gremita al richiamo degli squilli di tromba, la pubblica lettura di un avviso da parte di un banditore e ben altro conto è oggi ascoltare un notiziario televisivo berciato da qualche mezzo busto che ciancia con proposizioni e accenti tali da far temere che sia uscito da una bettola di Trastevere.

Che la lingua italiana parlata da ampi strati della popolazione sia ormai rovinata e ridotta alle corde è evidente: essa è stata aggredita con devastante prepotenza dall'angloamericano dell'economia, della finanza, della pubblicità e dei mezzi di comunicazione e viene quotidianamente praticata con assai scarsa o nessuna coscienza filologica da torme di strapagati ciarlatani televisivi che ciancicano – duole dirlo – con la stessa supponenza dei borgatari romani; in particolare essa sta subendo da anni l'oltraggio dell'approssimativo e tarpante linguaggio informatico e multimediale, che discrimina e che degrada alla condizione degli iloti di Sparta quanti non lo praticano.

Sovviene a consolare i puristi (quanto necessari in tempi di decadenza e di sovvertimento di ogni regola!) il ricordo di ciò che dalla cattedra bolognese Giovanni Pascoli diceva ai suoi allievi spronandoli a studiare e ad amare Dante, e cioè che se la lingua italiana si dovesse smarrire con l'andare dei secoli per il sopravvenire di eventi caotici e distruttivi, la freschezza delle immagini, la dovizia lessicale, l'armonia del verso e le proprietà morfologiche della Divina Commedia potrebbero ancora consentire di ricostruirla come il latino classico dopo i lunghi e terribili anni delle invasioni barbariche fu salvato e restaurato nelle scuole di grammatica da chi studiava Virgilio e Cicerone, Orazio e Tito Livio, Ovidio e Tacito, Stazio e Sallustio.

Era accaduto che, senza mai essere lingua ufficiale, il latino irradiato dall'Urbe si era a poco a poco esteso per tutta l'Italia e poi in Gallia, nella penisola iberica, nella Renania, in parte della penisola balcanica e sulle

sponde dell'Africa Settentrionale e dell'Asia Minore soppiantando le parlate autoctone. Pochissimi tuttavia avevano appreso il latino di Seneca e di Tibullo: si era diffuso nel vasto territorio dell'Impero un latino medio, semplificato nelle sue strutture morfosintattiche, parlato senza troppa difficoltà dalle popolazioni stanziali, agevolate nell'apprendimento dalla comunanza delle radici lessicali e dei costrutti (il celtico, parlato dalla Spagna ai Carpazi, aveva diverse basi comuni con la lingua dei quiriti). Alla deposizione di Romolo Augustolo nel 476 d. C. il latino era ormai parlato in mezza Europa ma in modo differente da una zona all'altra per il lento riemergere dei sostrati e per l'influenza esercitata dai gruppi delle varie popolazioni barbariche insediatesi qua e là. Per quanto attiene all'area lombarda, ad esempio, si tende ad attribuire a consistenti insediamenti gotici e longobardi al di là dell'Adda la sostanziale suddivisione della parlata lombarda in due subaree omogenee, quella occidentale, dominata dal milanese, e quella orientale, sostanzialmente bergamasco-bresciana. Alla dissoluzione del latino parlato riprendono vigore anche i suoni turbati della tradizione celtica e Dante, che alla corte di Verona avrà certamente conosciuto dei bresciani e dei bergamaschi, non può che meravigliarsi udendoli pronunziare *nöf* per 'nove'.

Prendono forma e si attestano i linguaggi che i dotti definiscono sprezzantemente "volgari" perché parlati dagl'illetterati, dalla gente comune, dal volgo, incapace di osservare le pronunzie corrette e le regole grammaticali. Nell'alto medio evo il deperimento dei commerci, l'abbandono delle strade consolari e militari, l'autarchia dell'economia curtense non possono che favorire la frammentazione linguistica. All'interno di una stessa area glottologica si odono accenti, vocaboli e costrutti vernacolari rozzi e primitivi, che gli uomini di lettere irridono. Dovendo svalutare le parlate dei milanesi e dei bergamaschi Dante richiama i primi due versi di una canzone parodistica, composta, non si sa quando né da chi, con evidente intento schernevole: "Enter l'ora del vesper, / ciò fu del mes d'occhiover". Se l'esito del latino *inter* in *enter* risulta regolare, si rimane interdetti innanzi alla voce verbale *fu*: in realtà essa non poteva che suonare *fö* (*lü l' fö,* 'egli fu', scrive ancora il Ruggeri nella prima metà dell'Ottocento) ma Dante da buon toscano non aveva dimestichezza con il vocalismo celtico. Rimane da considerare la voce *ochiover,* nella quale stentiamo a riconoscere l'antenata dell'attuale *utüer.* Vero è che il latino *october* presenta il fonema *ct,* che in bergamasco si muta in *c* dolce, come *nòcc* da *noctem* o come *lacc* da *lactem.* Ma non si può escludere che una pronunzia rusticale ipercorrettistica abbia conferito al suono dolce un esito gutturale, come nel toponimo rurale *Ponchia,* allusivo ad un appezzamento di terreno terminante a punta, toponimo tuttora vivo nel territorio appartenuto al vecchio comune di Valtesse: da *puncta* sarà derivato *póncia*, divenuto *pónta* per influsso dell'italiano *punta* ma risolto dai contadini nella forma *ponchia* nel tentativo di evitare il suono dentale, che a loro stessi poteva apparire vernacolare e plebeo.

Se per denigrare la parlata lombarda, da lui udita occasionalmente, ricorse alla citazione di una canzone celiosa, per condannare senza appello la

parlata romana, che conosceva bene a causa del suo lungo soggiorno forzato nell'Urbe, Dante menò un fendente terribile: "Quello dei romani, che non è un volgare ma piuttosto un turpiloquio, è il più sconcio di tutti i parlari italici e non c'è da meravigliarsene poiché i romani appaiono fetidi più di tutti gli altri perfino per l'oscenità dei costumi e degli abiti". ("Dicimus igitur Romanorum non vulgare sed potius tristiloquium, ytalorum vulgarium omnium esse turpissimum; nec mirum, cum etiam morum habituumque deformitate pre cunctis videantur fetere", I, XI, 2).

Dante colpì con staffilate tremende e demolì anche le altre parlate della Penisola, nessuna delle quali appariva illustre, cardinale, regale e cortese, degna insomma di essere accostata al latino, unica lingua colta del medio evo europeo: ecclesiastici, notai, diplomatici, docenti dovevano essere in grado di parlare fra di loro un latino medio comprensibile e perfino fra i monarchi, i feudatari, i cortigiani e i funzionari c'era chi praticava l'antica lingua di Roma. Nel 981 Ottone II, imperatore tedesco, s'incontra con il franco Ugo Capeto, che parla solo la sua lingua romanza: Ottone gli si rivolge in latino e per la traduzione il Capeto si avvale della presenza di Arnoldo, vescovo di Orléans, che parla correntemente in latino per averlo sempre studiato.

Si ritiene che perlomeno a partire dal VI secolo, caduto l'Impero e desolata l'Italia dalla lunga guerra gotica, il latino non sia più lingua madre per alcuna persona, nonostante rimanga, per quanto semplificato e decaduto, l'unico strumento di comunicazione fra principi, diplomatici, religiosi, uomini di cultura quali giureconsulti, medici, notai, docenti delle scuole di grammatica e di eloquenza. Eppure fino all'VIII secolo (ma anche oltre, come attestano alcuni rogiti del IX e del X secolo) il latino medievale è ancora capito: i notai infatti prima della sottoscrizione leggono i loro documenti redatti in latino e dopo aver appurato che i testimoni hanno compreso scrivono la formula: "Omnia quod in carta resonat". Ma con il trascorrere degli anni e il succedersi delle generazioni la lingua di Roma non è più capita. Dopo il Mille compaiono le prime preghiere scritte nelle lingue romanze, *in ecclesiis* si drammatizzano le Passioni di Nostro Signore pronunziate o cantate *in lingua rustica,* si affacciano in poesia i primi tentativi di volgare illustre. Incolmabile è diventato lo stacco fra la cultura dotta e quella di ogni giorno, praticata dalla gente comune, sparsa nei cascinali rurali, raccolta nelle contrade o concentrata nelle città, che risorgono a poco a poco e che riprendono la loro forma urbana dopo le distruzioni delle invasioni barbariche e delle guerre, dopo lo spopolamento e l'abbandono a causa delle carestie e delle pestilenze.

Dante se ne rende ben conto: pur essendo un latinista di prim'ordine e pur avendo letto, meditato e memorizzato le più importanti opere latine che al suo tempo erano reperibili nelle biblioteche dei monasteri, egli avverte che i tempi sono ormai maturi per affrontare il problema della lingua. Egli ha piena consapevolezza dell'esistenza della nazione italiana, assai debole politicamente perché non unita o non federata, continuamente esposta alla

tracotanza delle potenze straniere e contrassegnata dalla rivalità guardinga di corti avide e spergiure. Sa che non può fiorire una nuova letteratura sulle ceneri di una lingua morta, per quanto doviziosa, nobile e assiduamente praticata dai dotti. Come potrebbe mai una lingua estinta risorgere, ritrovare dei parlanti, riprendere piede nell'uso quotidiano se non fosse imposta dall'autorità civile? Il caso dei medici austriaci che, fatti prigionieri durante la prima guerra mondiale, comunicavano in latino con i loro colleghi italiani non fa testo. Anche ai sinodi e ai concili i padri della Chiesa delle varie nazioni europee comunicavano fra loro in latino. Ma ai fedeli non potevano che rivolgersi nella lingua viva di ogni giorno. Peraltro, la letteratura latina dei nostri umanisti e dei nostri poeti, durata fino all'Ottocento, è episodio alto ma elitario. In effetti, i carmi latini del Pascoli per l'elettezza degli assunti e la concinnità dello stile sono fra le cose più belle in assoluto che siano mai state scritte nell'antica lingua di Roma ma ci si deve purtroppo rassegnare all'idea che la loro conoscenza sia riservata ad un ristretto gruppo di studiosi e di estimatori. Infatti è invalsa ormai l'idea che, comportando l'acquisizione della cultura fatica e sacrificio, tutto debba essere facilitato e ricondotto alla superficialità e al disimpegno, tanto – mi si conceda lo sfogo – che si giunge spudoratamente a gabellare per episodi di cultura i fuochi artificiali, le *movide,* il fracasso demenziale dei rocchettari, l'impoverimento intellettuale della cosiddetta musica *pop* ed orgiastiche manifestazioni di selvaggio tralignamento di massa quali le *street parades.* Invero, il popolo stordito e alienato perde la sua cultura autoctona e senza rendersene conto viene degradato a massa amorfa. Si smarrisce così perfino la nozione della nobiltà della cultura. Quanti sanno che l'ascolto del lento del terzo quartetto di Brahms indusse Wittgenstein a rinunziare al suicidio?

Prima di Dante la dottrina della lingua era stata affrontata sulla scorta delle notizie offerte dalla Sacra Scrittura e le affermazioni di Sant'Agostino, di Sant'Isidoro di Siviglia, di Pietro Lombardo e di San Tommaso d'Aquino non potevano che basarsi sul racconto biblico dell'edificazione della torre di Babele e sulla conseguente maledizione delle lingue. Dante ne trae spunto per intuire il sorgere di linguaggi settoriali espressivi dei mestieri esercitati. Il linguaggio che egli chiama "naturale", quello cioè "volgare", risalente ai primi esseri umani dotati dell'uso della parola, si differenzia a seconda del mestiere esercitato e delle condizioni di vita. I superbi costruttori "furono colpiti da una tale confusione che quanti con una medesima lingua attendevano ad uno stesso lavoro non poterono comunicare con gli altri per le molte e diverse lingue che si erano formate". ("Cum celitus tanta confusione percussi sunt ut qui omnes una eademque loquela deserviebant ad opus, ab opere multis diversificati loquelis desinerent", I, VII, 6). Quasi costretto dalle credenze e dalle opinioni del suo tempo ad ipotizzare un'unica parlata primigenia, ovviamente ebraica, risalente ai progenitori, non potendo peraltro invocare a risarcimento della maledizione di Babele il miracolo multilingue dell'effusione pentecostale, in quanto riservata agli apostoli di Gesù, Dante pone dunque alla base del plurilinguismo dell'*homo sapiens* la funzionalità

della parlata, ossia la necessità di denominare gli oggetti e le operazioni, differenti da un mestiere all'altro e quindi da un luogo all'altro, da un tempo all'altro. La differenziazione fu favorita dal fatto che gli uomini si dispersero "per tutti i climi nelle regioni più inospitali e negli angoli più remoti della terra". ("Per universa mundi climata climatumque plagas incolendas et angulos tunc primum nomine fuisse dispersos", I, VIII, 1). Così Dante sembra precorrere di alcuni secoli la teoria secondo la quale le prime lingue si svilupparono e si diffusero in continenti diversi. Questo aspetto non sfuggì a quanti si occuparono del "De vulgari eloquentia" (titolo che risale al Villani e più ancora al Boccaccio, il quale certamente ebbe conoscenza diretta del trattato); in relazione alle mutevoli esigenze di natura culturale e teoretica il "De vulgari eloquentia", nonostante sia stato diffuso tardi e scarsamente, fu infatti noto al Machiavelli, a Torquato Tasso, al Muratori, al Monti, al Foscolo e al Manzoni, richiamò l'attenzione sul problema della lingua e costituì motivo di fervido e appassionato dibattito.

Ciò che più sorprende ed affascina leggendo il "De vulgari eloquentia" è la consapevolezza conclamata della storicità e della dinamicità di ogni fatto linguistico, concetto non nuovo perché già espresso, in modo tuttavia succinto e vago, da Sant'Isidoro laddove afferma che non sempre gli etimi delle parole sono individuabili essendone stata spesso dimenticata l'eziologia.

Sebbene nell'indeterminatezza geografica dovuta alle lacunose conoscenze del suo tempo e nell'incompletezza dell'inventario delle coeve popolazioni europee, in Dante la dinamicità della lingua appare nitida sotto il profilo diacronico e sincronico. Pellegrino e ramingo sulle strade e fra le corti d'Italia, il "ghibellin fuggiasco" constata come le parlate galloitaliche siano ben diverse da quelle centromeridionali per i suoni, il lessico e i costrutti e rileva che in una stessa città la parlata varia da un luogo all'altro: a Bologna infatti egli nota che la gente di Borgo San Felice parla con accenti diversi da quelli della gente della Strada Maggiore. Da noi ancora negli anni Cinquanta del secolo scorso non era raro constatare l'uso di pronunzie e di voci diverse fra i dialettofoni di Città Alta e quelli di Boccaleone, di Colognola o di Grumello del Piano. Era ancor più evidente che il bergamasco irradiato dalla città (e in particolar modo da Bergamo Alta, cuore della città antica) si ramificava e si differenziava in varianti più o meno caratterizzate territorialmente. Oggi le giovani laureate di Sant'Omobono Imagna non sembrano più capaci di articolare i suoni e i termini del dialetto valdimagnino: avranno studiato bene la giurisprudenza, la filosofia, la medicina o le scienze commerciali ma perdendo le parole del dialetto hanno perduto completamente il rapporto che i loro avi per lungo ordine di secoli intrattennero quotidianamente con il territorio in tutti i suoi aspetti.

Più ci si allontana dal centro dell'irradiazione linguistica e più l'eloquio si fa incerto e spurio. A tal proposito Dante ammonisce a non ritenere degni di considerazione gli idiomi che si odono nelle città situate agli estremi confini della Penisola, idiomi troppo esposti agl'influssi e alle mescidanze con le lingue parlate dai confinanti. Ciò è tanto vero che ancor oggi non è difficile

cogliere fra i dialettofoni delle opposte sponde dell'Adda accenti e termini milanesi nel bergamasco e bergamaschi nel milanese. Quali implicazioni politiche e linguistiche coinvolgano i territori di confine è ben noto: basterebbe ricordare che alla base dell'autonomia linguistica dei tedeschi altoatesini sta il dissolvimento di gran parte dell'area ladina sotto i colpi e le ondate dei baiovari e dei tirolesi scesi in armi a più riprese dal Brennero. Oppure ci si potrebbe riferire all'intrinseca debolezza dei giuliano-dalmati, neolatini fin dai tempi dell'Impero ma arroccati sulla costa e scampati alla slavizzazione solo grazie a Venezia: dopo essere stati boicottati dal governo di Vienna, soccombettero alla violenza criminale delle foibe di Tito e la loro dispersione ha comportato l'estinzione della loro lingua e della loro cultura.

Dante avverte che gli uomini cambiano abito e parlata con il mutare dei luoghi e dei tempi ma che tali mutamenti avvengono per il solito lentamente con il trascorrere delle generazioni. Accade ad uno stesso popolo che la sua lingua si trasformi con il passare degli anni, cosicché – egli scrive – "se ritornassero in vita gli antichissimi pavesi troverebbero nei pavesi di oggi una lingua assai mutata e diversa". ("Si vetustissimi Papienses nunc resurgerent, sermone vario vel diverso cum modernis Papiensibus loquerentur", I, IX, 6). Ed anche noi se potessimo andare a ritroso nel tempo di mille anni per udire come parlavano i bergamaschi dell'anno 1015 non sapremmo più raccapezzarci: sicuramente a quel tempo troveremmo nella nostra città diverse persone in grado di parlare un latino di tipo "notarile" (solo pochi eruditi praticherebbero correntemente il *sermo nobilis*) e molti di noi, digiuni di studi umanistici, si troverebbero spiazzati; altri ci si rivolgerebbero in uno strano italiano, una sorta di volgare illustre settentrionale che comprenderemmo a fatica (e che non sarebbe dissimile, tanto per fare un esempio, da quello anonimo del dugentesco Decalogo rimato appartenuto alla Misericordia Maggiore e conservato oggi dalla biblioteca civica di Bergamo); infine, dalle labbra della stragrande maggioranza della popolazione giungerebbe ai nostri orecchi un bergamasco arcaico che metterebbe sicuramente in difficoltà i dialettofoni del giorno d'oggi. Spazio e tempo dunque concorrono al mutamento degli idiomi ma il tempo più ancora dello spazio poiché Dante avvisa: "Ci accorgiamo di essere molto più lontani dai nostri antichissimi concittadini che non dai nostri più lontani contemporanei". ("Multo magis discrepare videmur a vetustissimis concivibus nostris quam a coetaneis perlonginquis", I, IX, 7).

Attento all'attività delle scuole di grammatica, il sommo Poeta comprende la necessità di studiare la struttura morfosintattica di una lingua, di identificarne le regole e di descriverne le parti inalterabili del discorso. E tuttavia sembra che colga i limiti delle norme quando scrive che alla genesi della parola concorrono suono e ragione e che pertanto ogni parlante conferisce appropriata espressione a ciascun termine secondo la necessità di manifestare un sentimento o un concetto. Noi sappiamo che una stessa parola può assumere accezioni diverse a seconda di come viene pronunziata. Dante cioè intuisce che una stessa lingua possiede capacità polisemiche e meta-

morfiche e che nessun glossario è definitivo. Con il trascorrere degli anni e il succedersi delle generazioni i parlanti conferiscono nuovi significati ai vocaboli e i campi semantici variano a seconda dei luoghi, dei mestieri esercitati, dei gruppi sociali ai quali si appartiene. Perfino in una stessa famiglia termini e significati dei nonni non coincidono sempre con quelli che usano i nipoti. Basta aprire oggi i dizionari ormai storicizzati del Tommaseo, del Fanfani e del Melzi per renderci conto di quanta vitalità abbia interessato e messo quasi a soqquadro la lingua italiana nel tempo di poco più di un secolo: sono sorti termini nuovi, vocaboli di uso comune sono stati accantonati, altri che sembravano dimenticati sono ritornati in auge. Si è insomma tentati di richiamare alla memoria la nota sentenza dell'"Ars poetica" di Orazio: "Multa renascentur quæ iam cecidere, / cadentque quæ nunc sunt in honore vocabula".

Inoltre – domanda pleonastica – il latino non distingueva con opportuni aggettivi i singoli *sermones*? Un conto era il *sermo nobilis* e altro quello *plebeius,* un conto quello *urbanus,* che era detto *elegans,* altro quello *familiaris* ed altro ancora quello *rusticus.* La diversificazione era ancor più evidente quando dai *municipia* ci s'inoltrava nei *pagi* per raggiungere *vici, loci* e *villœ.* E basta affrontare un testo di Plauto per capire quanto arcaico fosse il latino del III secolo rispetto a quello dell'età augustea. Perfino ai nostri tempi si ama distinguere. Ricordo con quale disappunto una volta l'ingegnere milanese Cesare Mainardi reagì a chi ingenuamente lo definiva "poeta vernacolo" puntualizzando che preferiva di gran lunga essere considerato "poeta in dialetto": giustamente risentito, egli fece presente che la voce etrusca *verna* designava lo schiavo nato in casa, il quale pronunziava strafalcioni imitando il linguaggio del *dominus.* Il luogo, l'ambiente e la funzione concorrono dunque a formare e a caratterizzare una lingua: il volgare illustre, osserva Dante, non si addice ai montanari che parlano di problemi campestri. Dunque, per ogni fatto, per ogni situazione esiste il registro linguistico più opportuno e più appropriato. Del resto, che senso avrebbe oggi scrivere un trattato di filosofia in avellinese o un testo giuridico in piacentino? Così il tradurre oggi in bergamasco "I Promessi Sposi" o un altro caposaldo della letteratura italiana non è che un'esercitazione retorica, un lenocinio peregrino, del tutto privo di significato: che bisogno abbiamo della mediazione del bergamasco contemporaneo quando siamo in grado di leggere l'originale in lingua italiana? Viviamo forse ancora nel Cinquecento o nel Seicento, quando gli umanisti e i poeti avevano ragione di dar vita ad una letteratura riflessa? Sono purtroppo assai pochi gli scrittori che oggi, praticando il dialetto, dimostrano di possedere una coscienza filologica salda ed un concetto estetico chiaro: la gran parte di ciò che comunemente passa per letteratura dialettale non è che velleitarismo dettato da istintualità elementare e postprandiale.

Per quanto grande possa essere il rammarico per non avere avuto il sommo Poeta o tempo o voglia di concludere il suo trattato, giunto a noi egualmente incompiuto nel codice trivulziano, in quello di Grenoble e infine

nel più attendibile e corretto codice berlinese (comunque tutti trecenteschi), le prospettive aperte da Dante nel primo libro paiono notevolissime. Il secondo libro, interrotto al capo XIV, non è che un trattatello di estetica e di stilistica complementare al primo perché se ne deduce che il volgare illustre deve affrontare argomenti elevati, deve avvalersi di un lessico scelto, deve osservare un periodare non sciatto bensì sostenuto ed aulico, deve insomma seguire uno stile elaborato. Se alla lirica più alta, alla quale Dante attribuisce lo "stile tragico", compete di elevare la lingua al rango di volgare illustre, anche la prosa può assolvere a questo compito. Scrive infatti: "Confitemur latium vulgari illustre tam prosayce quam metrice decere proferri" (II, I, 1). Ma riserva il raggiungimento di questo obiettivo ai poeti eccellenti e ai prosatori esperti, ai quali, in omaggio alla tradizione delle scuole di retorica, consiglia di studiare assiduamente i classici latini. Dunque, sia pure nell'ambito di una visione nozionistica tipicamente medievale, Dante si pone con vigore speculativo come fondatore della lingua italiana offrendo del linguaggio una visione innovativa, filosofica e storica, e teorizzando al contempo natura e necessità del volgare illustre, accostato per intrinseca dignità e ruolo elevato al latino classico, del quale deve riproporre i canoni compositivi e gli schemi retorici: non per nulla egli affida a Virgilio, il più grande poeta latino, il compito di trarlo dagl'intrichi della selva oscura e di guidarlo fino a Beatrice.

Ciò non significa tuttavia che i volgari italici, quelli parlati dalla gente comune, vadano perseguitati ed estirpati. Anzi, anticipando i temi dei capitoli che non scrisse, dopo aver disquisito delle forme più alte della poesia Dante si ripromette di occuparsi anche della poesia realistica e giocosa e conseguentemente anche del volgare che egli chiama "mediocre" ed "umile", ossia il linguaggio domestico nelle sue forme più dimesse e confidenziali. Duole il fatto che il sommo Poeta non abbia portato a termine il "De vulgari eloquentia" ma pare tuttavia di poterne ricavare questo insegnamento: ogni lingua ha la sua ragion d'essere ed è adeguata al mondo dal quale scaturisce e che intende rappresentare. Per la letteratura di una nazione importante e ricca di storia e di cultura come l'Italia occorre una lingua che possegga i requisiti più nobili e alti ma ciò non significa che i linguaggi popolari, regionali, municipali e settoriali, debbano essere soffocati. Gli *inferiora vulgaria* appartengono alla gente comune, che li parla per la quotidianità, per le cose semplici e usuali: non sono i linguaggi delle regge, delle curie e delle aule; vestono abiti dimessi, non adatti alla regalità, alla curialità, all'aulicità. Eppure hanno la loro ragion d'essere e il volgare illustre, pur distinguendosene e distaccandosene sostanzialmente, può considerarli con indulgenza ed aiutarli a crescere come farebbe un *pater familias* che corregge amorevolmente i suoi figlioli.

Dante possiede quindi una visione ampia e organica della glottologia italiana. A ben considerare, il "De vulgari eloquentia" è un inno al multilinguismo ed in particolare a tutti gli idiomi scaturiti dalla sorgente chiara e generosa della latinità. Il fatto che nessuno degl'*inferiora vulgaria* dimostri di

poter aspirare al ruolo di volgare illustre non significa che essi debbano essere perseguitati, cassati e ostracizzati. Con quanta tristezza è da ricordare e da deplorare l'insipiente didattica della lingua che fu introdotta nelle scuole del Regno sabaudo d'Italia, quando per insegnare la lingua nazionale ci si accanì a proibire ai fanciulli l'uso del dialetto natio con punizioni umilianti, perfino corporali. In Francia l'incommensurabile stupidità centralista e prefettizia di chi voleva sradicare il ligure di Nizza e annientare le parlate francoprovenzali dell'arco alpino giunse alla proibizione dichiarata "de cracher par terre e de parler en patois", ponendo così sullo stesso piano l'uso del linguaggio dei genitori e dei nonni con il gesto riprovevole di sputare per terra. A tanto è giunta la mancanza di rispetto e di considerazione per la cultura nativa! Ignorati gli studi dell'Ascoli, che raccomandava le comparazioni fra lingua nazionale e idioma popolare per un raffronto fra la lingua dei concetti e quella della concretezza, si è ottenuto il distacco totale degli alunni dal mondo della natura, dalla conoscenza della campagna, dalla partecipazione alla vita comunitaria, dalla dimestichezza con gli oggetti e le operazioni. Insieme, dopo il balordo tentativo – deprecato dal Carducci – d'imporre i toscanismi degli stenterelli, si è ottenuto un monolinguismo regressivo, che non prende a modello la prosa del Manzoni, di Bacchelli, di Svevo o di Gadda ma i vuoti e diseducanti blateramenti degl'insulsi intrattenitori televisivi.

Dante dice che al poeta *excellentissimus* compete di affrontare lo "stile tragico" ma non dice di vietare ai letterati l'uso di registri meno nobili: esistono infatti stili diversi, di maggiore o minore respiro a seconda della maggiore o minore dignità dell'assunto che il poeta intende affrontare. Potenzialmente tutti i volgari romanzi, presentandosene le circostanze, possederebbero le qualità per essere elevati alla illustre dignità della lingua letteraria: Dante non può fare a meno di segnalare l'aulicità del provenzale e la regalità del siciliano, volgari nobilitati dai *troubadours* nelle aule delle corti e dai rimatori nella reggia di Manfredi. Né può trascurare che i toscani, "resi folli dalla loro dissennatezza" ("propter amentiam suam infroniti", I, XIII, 1), dispongano tuttavia di una parlata nella quale stanno dando ottima prova i poeti stilnovisti. Non si sorprenderebbe, se vivesse oggi, che non poche pagine belle della letteratura italiana del Novecento siano state scritte in dialetto, non si meraviglierebbe che la letteratura ambrosiana abbia goduto di una lunga stagione felice grazie ad autori quali il Maggi, il Tanzi, il Balestrieri, il Birago, il Porta, il Grossi, il Medici, il Tessa né farebbe pollice verso innanzi ai robusti capitoli bergamaschi del dottissimo abate Giuseppe Rota, grande autore del Settecento dialettale italiano, ignorato dai recenti antologisti nazionali della poesia in dialetto, i quali – incredibile dictu – non conoscono i dialetti italiani e non parlano alcun dialetto. Né penso che Dante disprezzerebbe le poesie del Belli, di Salvatore Di Giacomo, di Virgilio Giotti, di Edoardo Firpo, del Tessa, di Pasolini, di Pinin Pacot, di Biagio Marin, di Mario Dell'Arco, di Albino Pierro, di Marco Pola. Si rammaricherebbe piuttosto dell'infelice condizione nella quale si trova oggi la lingua nazio-

nale e prima che agl'insegnanti ne domanderebbe conto alla classe politica, sempre più impreparata ad affrontare i problemi di natura culturale, nonché ai burocrati della pletorica, supponente e inefficiente amministrazione centrale dello Stato, ai giornalisti della carta stampata e ai gestori delle varie reti televisive pubbliche e private.

Chi affronta con leggerezza e incompetenza il problema della sorte che attende la lingua italiana obietta che ogni lingua è un corpo in movimento soggetto a modificarsi con il mutare del tempo. Invero, non si è tanto sprovveduti da non sapere che il passaggio dalle lingue antiche a quelle moderne ha conosciuto un processo di semplificazione. La perdita dei casi latini da parte delle lingue romanze è a tal proposito emblematica come emblematiche sono la riduzione della *consecutio temporum* e la caduta delle forme passive e deponenti dei verbi. Ciò di per sé non costituisce un fatto involutivo. Piuttosto, è il cattivo uso che oggi da tante parti si fa della lingua nazionale a rattristare e a indisporre: non è chi non veda la necessità che nella pubblica opinione si diffonda la consapevolezza del valore e della dignità dell'italiano. Non si dà provincialismo più stolto di chi disprezza i tesori della sua cultura, di chi s'illude di emanciparsi usando voci straniere, spesso derivate dal latino dotto e rimbalzate da oltre oceano rivestite dei ruvidi panni dell'angloamericano. Da alcuni anni gli accademici cruscanti, che nel lontano 1612 si assunsero il gravoso compito di salvaguardare la nostra lingua crivellandone ben bene le parole, si sono ridotti ad accogliere voci straniere disinvoltamente usate dai guitti e dai saltimbanchi dei teleschermi. Chissà che cosa ne direbbero non dico il severissimo Basilio Puoti ma il Migliorini, il Panzini, il Gabrielli, lo Zingarelli, il Palazzi, il Provenzal, il Devoto e quanti altri alla difesa della nostra lingua hanno dedicato un'intera vita di studi attenti e appassionati?

Molta acqua sotto i ponti è passata da quando i microcefali delle statistiche redigendo i questionari dei censimenti associavano ottusamente l'uso del dialetto all'ignoranza e alla subalternità culturale e sociale (una delle tante malefatte del centralismo burocratico). A fronte degli ottocento vocaboli mediamente usati dai dialettofoni si è precipitati nel torpore mentale dei trecento vocaboli mediamente usati da tanti giovani italofoni e monolingui. Siamo in pieno analfabetismo di ritorno, dovuto alla sistematica distruzione della cultura scritta: la dittatura televisiva, che impone i quiz, il *gossip,* i dibattiti che scadono a rissa e altre odiose banalità, ha sostituito l'immagine alla lettura e alla riflessione, cosicché molti italiani, anche dotati di istruzione scolastica, non leggono e non comprendono il senso di un periodo complesso, sono privi di ogni elementare nozione di educazione civica e rinunziano al dovere di votare: la responsabilità della gestione del potere si restringe perciò ad una percentuale irrisoria di persone dotate d'intelligenza e di cultura. Inoltre, si è distrutta anche la parvenza della cultura popolare, quella che accomunava tutte le genti d'Italia nell'aforistica, nei canti, nelle fiabe, nelle leggende: sono molti, ad esempio, i proverbi che, sia pure nella varietà delle formulazioni dialettali, si presentano con-

cettualmente identici in ogni regione della Penisola. Quando un popolo è degradato a massa inerte, serva e acefala, quando si fa credere che la cittadinanza italiana si riduca al possesso di una carta d'identità il confine fra democrazia e demagogia diventa labilissimo. Io non sono un pezzo di carta e non è l'anagrafe a farmi italiano. L'anagrafe non mi dà l'Eneide, la Divina Commedia, la Gerusalemme Liberata e i Promessi Sposi, non mi dà la conoscenza di Leonardo e di Michelangelo, di Tiziano e di Caravaggio, non mi parla di Machiavelli e di Galileo, del Brunelleschi e del Bernini, del Palestrina e di Vivaldi, l'anagrafe non mi narra la storia della mia città: dice solo dove abito, quanto sono alto e se ho i capelli neri. Quali scorticanti sferzate assesterebbe con animo sdegnato padre Dante a chi, riducendo sempre più gli spazi della cultura scritta, sta sistematicamente distruggendo i *simplicissima signa* della lingua, della storia, delle costumanze e delle fogge. Dice la Costituzione all'articolo 52 che la difesa della Patria (che io scrivo ancora con l'iniziale maiuscola, come insegnavano i vecchi maestri) è dovere sacro dei cittadini. Forse proprio perché nell'esercizio dei pubblici poteri è stato troppo spesso smarrito il senso del bene comune ed accantonato lo spirito di servizio, forse perché la coscienza morale si è indebolita e l'etica pubblica è stata troppo spesso ingannata e dileggiata, si è perduta anche la nozione della difesa della lingua nazionale e dell'immensa risorsa del patrimonio glottologico italiano. Ad una persona onesta che ha bisogno di lavorare io non posso né intendo impedire di stabilirsi in Italia e di abitare nella mia città. Ma questa persona non sarà italiana perché dallo stato civile del Comune di Bergamo secondo le procedure avrà ottenuto la cittadinanza della Repubblica Italiana. Questa persona sarà italiana se parlerà la mia lingua, se si preoccuperà di conoscere e di studiare la nostra cultura e la nostra storia, se sarà rispettosa delle nostre leggi e delle nostre abitudini, se amerà la mia città, se la sentirà come sua e se contribuirà alla sua crescita etica, civile, economica e sociale. Altrimenti non s'integrerà e sarà soltanto un insignificante individuo del branco, come vuole la cupola dell'alta finanza, che globalizza per omogeneizzare, livellare ed annacquare le identità. O forse l'italianità, con tutta la sua ricchezza nazionale e locale, non sarebbe più un valore? E si vuole forse imporre ad ogni costo un universalismo che induca a distruggere i lasciti storici, le identità costitutive e la coscienza popolare, un universalismo che giunga a disprezzare tutti i valori che i nostri avi hanno amato e per i quali hanno lavorato e combattuto pur di lasciarceli in eredità?

Se dunque nella sua visione delle risorse glottologiche italiane Dante comprende origine e necessità dei linguaggi popolari, per quale ragione, mentre da un lato si tende ad immiserire la lingua nazionale, dall'altro ancor oggi, con una fellonia che ricorda le peggiori veline del ministero fascista della cultura popolare, ci si accanisce ad obliterare quel poco che resta dei dialetti italiani, risalenti ai primi secoli del medio evo e quindi figli diretti del latino parlato? Tutta la vasta problematica della salvaguardia, della tutela, della promozione e della valorizzazione delle lingue e delle culture

minoritarie, esposta in un importante documento votato nel 1988 dal Consiglio d'Europa e ampiamente applicato dagli altri Stati comunitari, si è ridotto da noi ad una sorta di baruffa da pollaio con l'apposizione da parte di alcune maggioranze di cartelli toponomastici non sempre graficamente corretti, cartelli precipitevolissimevolmente eliminati dalle maggioranze successive, senz'alcun riguardo per l'identità e la storia di ogni singolo paese e della gente che lo abita. Che cosa se ne deve desumere se non una diffusa immaturità e una rattristante impreparazione di gran parte della nostra classe politica? È Dante a fondare la pace e la concordia civile delle genti d'Italia sul valore inestinguibile della "piccola patria", radice e fondamento della grande Patria italiana, là dove immagina che Sordello sorga ad abbracciare Virgilio perché suo conterraneo. Ma in questo Paese il più grande poeta dell'umanità è troppo poco studiato.

Mentre l'invadenza dell'angloamericano impone ovunque il monolinguismo e muoiono nell'indifferenza le lingue cosiddette "minori" (più di tremila nell'orbe terracqueo si sono estinte durante il Novecento, come si sono estinte numerose specie vegetali e animali), perfino in famiglia e con i vecchi amici stiamo rinunziando a motteggiare argutamente nella parlata sincera delle nostre antiche comunità. Avvertiamo il profilarsi di conflitti linguistici fra angloamericano, spagnolo, cinese, lusitano, russo e paventiamo un pianeta dominato da un ristretto gruppo di potentati che sottomette il problema della lingua agl'interessi della finanza e dell'economia. Quando gl'italiani saranno indotti a non parlare più la loro lingua, che cosa sarà della cultura italiana e della cultura europea? Questa non mi pare una domanda retorica quando penso che John McWhorter, docente di linguistica alla Columbia University, ha dichiarato nel febbraio scorso esservi tutte le premesse per l'estinzione fra un secolo del 90 per cento delle lingue attualmente in uso. Circa tremila lingue sono già destinate ad estinguersi nel volgere di una generazione. L'angloamericano sta colonizzando tutte le aree linguistiche della terra: il 55 per cento del *web* è inglese e solo l'1,8 per cento del *web* mondiale è italiano. Rabbrividisco al pensiero che fra un secolo in quest'aula si parlerà inglese e che l'italiano (non dico il bergamasco) non sarà più capito.

Concludendo e restringendo la visuale planetaria ad una dimensione più modesta e circoscritta, siamo grati a padre Dante per non aver voluto infierire sul nostro bergamasco, che egli ha strapazzato assai meno di altri volgari italici. Dopo di lui molti autori, ad incominciare da Montaigne, pur avendo una conoscenza assai scarsa del bergamasco, si sono permessi di dirne peste e corna gabellandolo per un linguaggio primitivo, rozzo e incolto e definendolo puerilmente "incomprensibile", senza rendersi conto che se è correntemente parlato, ci saranno bene delle persone che lo comprendono. Avrà certamente nuociuto al bergamasco il fatto che gli *zani* dell'Improvvisa lo parlassero storpiandolo per suscitare l'ilarità nel pubblico.

Vero è che per il suo lessico (solo parzialmente attestato, essendo i repertori lessicali disponibili vistosamente incompleti) e per la perentorietà dei

suoi suoni il bergamasco, pur appartenendo alla famiglia dei dialetti galloitalici, appare talora come una sorta di lingua a se stante. In un suo saggio del 1997 ("Errata") il noto romanziere George Steiner collocò il bergamasco al di sopra dei *patois* e dei dialetti definendolo "lingua autonoma". Tanto potrebbe bastare a titolo di risarcimento. Ma a lode del bergamasco nel Rinascimento già si era levata solenne e autorevole la voce di un umanista famoso al suo tempo ed oggi ingiustamente dimenticato, il bellunese Lodovico da Ponte, noto come Pontico Virunio, nato attorno al 1467 e morto a Bologna nel 1520. Grammatico e docente di umane lettere in varie città dell'Italia Centrosettentrionale, questo insigne erudito dal sapere sterminato e dalla vita avventurosa lasciò numerose opere in greco, in latino e in italiano. Egli compose anche un commento alle "Dichiarazioni sopra gli Erotemata" di Emanuele Grisolora utilizzando un compendio che nel 1509 ne aveva scritto il ferrarese Battista Guarino, dal quale in gioventù aveva appreso le lettere classiche. Ebbene, in questo commento Pontico Virunio, dopo avere disquisito dei cinque dialetti dell'antica Grecia (il comune, lo ionico, l'attico, il dorico e l'eolico) vi accostò i dialetti italiani ed assegnò la palma al veneto, "pulcherrimus et doctissimus omnium sermo, in quo redolet totæ linguæ Græcæ maiestas". Ma poi al secondo posto collocò il "sermo bergomensis" e solo al terzo quello dei fiorentini. Può essere che in qualche città italiana il Virunio abbia conosciuto e conversato con letterati bergamaschi i quali lo avranno reso edotto dell'autentica parlata della città di Bergamo, della quale il linguaggio degli arlecchini della Commedia dell'Arte non era che una celiosa e vistosa storpiatura vernacolare.

Naturalmente i nemici del dialetto sono sempre in agguato. Ancor oggi lo ostracizzano definendolo "brutto" e "volgare". Ma dipende sempre da chi lo parla. Il dialetto è cultura. E la perdita di una lingua significa sempre la perdita di una cultura. Tanti anni fa ho avuto l'onore di parlare in bergamasco con alcune delle personalità più erudite e illustri della nostra città. Quel bergamasco era bello, era ricco, non aveva nulla di volgare e dava gusto a parlarlo.

Avvertenza

Le citazioni latine tratte dal "De vulgari eloquentia" seguono il testo riprodotto da Ludovico Bertalot e pubblicato nel 1917 a Francoforte sul Meno, ora disponibile informaticamente. Per riscontri si può fare riferimento all'edizione curata da E. Moore e pubblicata nel 1894 a Oxford come a quella comprensiva della "Vita nova", del "De monarchia" e della "Quæstio de aqua et terra" pubblicata da P. Fraticelli e altri curatori a Firenze nel 1857.

Interessanti per il valore dei saggi introduttivi sono le edizioni testuali curate da P. Rajna (Firenze, 1896), A. Marigo (Firenze, 1938), E. Parlanti e U. Masetti (Bologna, 1951), P. V. Mengaldo (Padova, 1968), S. Cecchin (Milano, 1988) e V. Coletti (Milano, 1991).

Bibliografia sommaria

Arnaldi, G., *Le ripartizioni territoriali dell'Italia da Paolo Diacono a Dante*, in "Geographia Antiqua", 7, 1988.

Baldelli, I., *Il "De vulgari eloquentia" e la poesia di Dante*, in "Nuove letture dantesche", VIII. Firenze, 1976.

Barbi, M., *Problemi di critica dantesca*, Firenze, 1934.

Bellomo, S., *Filologia e critica dantesca*, Brescia, 2008.

Bertoletti, N., *Una proposta per il "De vulgari eloquentia"*, in "Lingua e stile", 45, 2010.

Billanovich, G., *Nella tradizione del "De vulgari eloquentia"*, in "Prime ricerche dantesche". Roma, 1947.

Bronzini, G. B., *Gli scorci di letteratura popolare nel "De vulgari eloquentia"*, in "Filologia e critica dantesca: studi offerti a Aldo Vallone". Firenze, 1989.

Castaldo, D., *L'etica del primiloquium di Adamo nel "De vulgari eloquentia"*, in "Italica", LIX, 1, 1982.

Contini, G., *Varianti e altra linguistica*, Torino, 1979.

Corti, M., *Dante e la torre di Babele*, in "Il viaggio testuale". Torino, 1978.

Corti, M., *Il "De vulgari eloquentia" di Dante Alighieri*, in "Letteratura italiana. Le opere", vol. I: "Dalle origini al Cinquecento". Torino, 1992.

De Benedictis, R., *De vulgari eloquentia*, in "Italica", 2, 2009.

Di Salvo, T., *Dante Alighieri. Cultura, politica, poesia*. Firenze, 1987.

D'Ovidio, F., *Sul trattato "De vulgari eloquentia"*, in "Archivio Glottologico Italiano", II, 1873.

Fratta, A., *Discussioni esegetiche sul primo libro del "De vulgari eloquentia"*, in "Medioevo Romanzo", XIII, 1, 1988.

Gargnani, E., *Il progetto culturale del "De vulgari eloquentia"*, in "Esperienze letterarie", 2, 2000.

Gensini, S., *Sulla confusio linguarum in Dante*, in "Studi filosofici", XXX, 2007.

LIVER, R., *Rationale signum et sensuale: concezione linguistica e stile nel primo libro del "De vulgari eloquentia"*, in "Vox romanica", 51, 1992.

MENGALDO, P. V., *De vulgari eloquentia*, in "Enciclopedia Dantesca", II. Roma, 1970.

MENGALDO, P. V., *Problemi di un nuovo commento al "De vulgari eloquentia"*, in "Studi di filosofia e letteratura", 2-3, 1975.

MENGALDO, P. V., *Introduzione al "De vulgari eloquentia"*, in "Linguistica e retorica di Dante", Pisa, 1978.

MENGALDO, P. V., *Un contributo all'interpretazione del "De vulgari eloquentia"*, in "Belfagor", 44, 1989.

NARDI, B., *Saggi di critica dantesca*, Milano, 1966.

NENCIONI, G., *Il contributo dell'esilio alla lingua di Dante*, in "Dante e le città dell'esilio". Ravenna, 1989.

ORVIETO, P., *Il "De vulgari eloquentia" di Dante e la tipologia degli stili nel Medioevo*, in "La poesia comico-realistica – Dalle origini al Cinquecento". Roma, 2000.

PAGANI, I., *La teoria linguistica in Dante*, Napoli, 1982.

PEIRONE, L., *Una lectio facilior del "De vulgari eloquentia"*, in "Lingua e stile nella poesia di Dante". Genova, 1967.

PEIRONE, L., *Diasistema e lingua nel pensiero di Dante*, Genova, 1984.

PELLEGRINI, S., *Ce fastu?*, in "Studi mediolatini e volgari", III, 6, 1965.

RAFFI, A., *Latino, ebraico e volgare illustre: la questione della nobiltà della lingua nel "De vulgari eloquentia" di Dante*, in "Lettere italiane", I, 2006.

RAJNA, P., *Il trattato "De vulgari eloquentia"*, in "Lectura Dantis. Le opere minori di Dante Alighieri". Firenze, 1906.

SCHIAFFINI, A., *Interpretazione del "De vulgari eloquentia" di Dante*, Roma, 1963.

SEBASTIO, L., *Per una lettura del "De vulgari eloquentia"*, in "L'Alighieri", XXII, 1, 1981.

SIMONELLI, M., *Per l'esegesi e la critica testuale del "De vulgari eloquentia"*, in "Romance philology", 25, 1971.

STABILE, G., *La torre di Babele. Confusione di linguaggi e impotenza tecnica*, in "Dante e la filosofia della natura". Firenze, 2007.

TAVONI, M., *Contributo all'interpretazione del "De vulgari eloquentia"*, in "Rivista di letteratura italiana", 5, 1989.

TAVONI, M., *Ancora sul "De vulgari eloquentia"*, in "Rivista di letteratura italiana", 7, 1989.

TERRACINI, B., *Il "De vulgari eloquentia" e le origini della lingua italiana*, Torino, 1948.

VINAY, G., *La teoria linguistica nel "De vulgari eloquentia"*, in "Cultura e scuola", 5, 1962.

ERMINIO GENNARO

ECHI DI DANTE A BERGAMO TRA FINE OTTOCENTO E PRIMO NOVECENTO

Ateneo – 21 novembre 2015

Introduzione – Il centenario dantesco del 1865 – Proposte dantesche a Bergamo tra il 1865 e il 1920 – Dantisti a Bergamo tra fine Ottocento e primo Novecento – Il centenario dantesco del 1921.

Introduzione

Benché Dante non sia andato molto per il sottile nell'esprimere i suoi giudizi sul dialetto bergamasco, l'attenzione per la sua opera, in particolare per la *Commedia,* è stata notevole fra gli studiosi che nacquero o operarono in Bergamo, e ciò da subito, a partire dal Trecento con l'opera di Alberico da Rosciate (1290-1360) che nel cosiddetto *Codice Grumelli,* custodito presso la Civica Biblioteca "Mai"[1], ci ha lasciato il commento in latino alla *Divina Commedia* tradotto da quello in volgare di Jacopo della Lana. Su tale codice lavorò in particolare il bergamasco *ad onorem* Antonio Fiammazzo, del quale diremo più avanti.

In generale, tuttavia, anche a Bergamo come nel resto d'Italia, dopo il Trecento, la fortuna dantesca non fu altissima, almeno fino a Giovanni Battista Vico nel Settecento, finché nell'Ottocento, però, la sensibilità romantica, le nuove istanze sociali e il nuovo clima politico favorirono un deciso ritorno allo studio e alla rivalutazione dell'opera dantesca[2]. Anche a Bergamo, dal secolo Diciannovesimo, si ebbe un fervore di studio attorno a Dante, con un'abbondanza di saggi e di proposte editoriali davvero notevole.

Abbreviazioni usate:
AsA = Archivio Storico dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo
AttiBg = Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo
EcoBg = L'Eco di Bergamo
EncD = Enciclopedia Dantesca
DBI = Dizionario Biografico degli Italiani
GSLI = Giornale Storico della Letteratura Italiana
RivBg = Rivista di Bergamo

[1] Al riguardo cfr. l'articolo di Elisabetta Manca – Lorenza Maffioletti in questo stesso volume.

[2] Cfr. Carlo Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, "Rivista storica italiana", fasc. 3, 1966, pp. 544-583, poi in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967.

Per questo motivo mi sono proposto in questo articolo dei limiti cronologici che vanno dal 1865, anno in cui si celebrò il sesto centenario della nascita di Dante, al 1921, anno del sesto centenario della sua morte.

E invero tali studi eccellono a Bergamo, in questo periodo, con personalità che si imposero per i loro scritti specialistici, da un lato, e per l'autorevolezza delle cattedre universitarie che ricoprirono, dall'altro. I loro nomi compaiono sui repertori critici, sulle riviste specialistiche di letteratura italiana del tempo, in particolare quelle dantesche, tanto da essere poi stati inseriti, molti di loro, come "voce" nell'attuale *Enciclopedia Dantesca*; sul merito delle loro indagini si sono espressi qualificati dantisti, al giudizio dei quali mi attengo in questo articolo, arricchendo invece la loro figura e la loro opera con alcuni dati di carattere locale.

Il centenario dantesco del 1865

Nel 1865 in Bergamo le celebrazioni per il sesto centenario della nascita di Dante ebbero come fulcro due discorsi. Il primo fu pronunciato "nell'aula maggiore del municipio" da Pasino Locatelli (Bergamo, 10 ottobre 1822 – 3 agosto 1894) che, laureato in lettere a Pavia, partecipò alle Cinque Giornate di Milano e fu per quasi trent'anni, dal 1862 al 1891, professore di Belle lettere al liceo "Sarpi"; letterato e studioso di storia, letteratura e arte, fu tra i personaggi più autorevoli, ma anche tra i più discussi, del tempo, nonché socio dell'Ateneo di Bergamo dal 1853 al 1876[3].

Il secondo discorso fu pronunciato da Elia Zerbini (1839 – 8 gennaio 1890), socio dell'Ateneo di Bergamo[4], membro della Commissione di vigilanza della Biblioteca "Mai"[5], docente alle Scuole Normali Femminili e poi

[3] Fu aggregato all'Ateneo il 21 aprile 1853, cfr. Archivio Storico dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo (d'ora in poi: AsA) Registro *Verbali Sessioni Private 1834-1853*, p. 111; rassegnò le dimissioni il 19 gennaio 1876, non condividendo i programmi e il ruolo culturale dell'Ateneo (cfr. sua lettera del 19 gennaio 1876, in AsA, *Corrispondenza anno 1876*, busta 25, fascic. 266, 1). Su P. Locatelli cfr. Ettore Sornaga, *Pasino Locatelli: le ragioni di un'epigrafe*, "Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo" (d'ora in poi: "AttiBg"), vol. 37-38, 1972-73-74, pp. 207-240; Barbara Cattaneo, *Il carteggio Carlo Tenca - Pasino Locatelli. Politica, giornalismo e letteratura tra Bergamo e Milano (1850-1875)*, "Bergomum",nn. 3-4, luglio-dicembre 1991, pp. 151-275; Donata Pacchetti, *Pasino Locatelli letterato e critico d'arte nel dibattito storico-artistico del secondo '800 a Bergamo*, "Bergomum", n. 93, luglio-settembre 1998, pp. 131-142.

[4] Fu socio accademico dal 3 settembre 1874 fino alla morte; vice segretario dal 1884 al 1889. Cfr. AsA, Registro *Verbali Sessioni Private 1853-1880*, p. 50; in data 20 aprile 1865, pp. 21-22, però, la sua proposta di aggregazione era stata respinta con voti contrari 8, favorevoli 5; di nuovo respinto in data 20 agosto 1868, p. 26; e ancora il 30 dicembre 1869, p. 35 con voti contrari 10, favorevoli 7; così pure il 7 luglio 1870, p. 37 con voti contrari 6, favorevoli 3. Animo generoso, alla sua morte lasciò numerosi legati in favore di istituzioni caritatevoli e dei poveri. Cfr. "L'Eco di Bergamo" (d'ora in poi: "EcoBg"), 2 marzo 1890, p. 2; 24 maggio 1890, p. 3; 8 giugno 1890, p. 2; 13 luglio 1890, p. 2.

[5] "EcoBg", 14 e 18 settembre 1881, p. 2.

per circa 20 anni all'Istituto Tecnico di Bergamo, nel cui atrio fu posta una lapide ornata da un'epigrafe e da un medaglione di bronzo; studioso del dialetto bergamasco[6] e in particolare di Pietro Ruggeri da Stabello[7], fu autore di molti studi, fra i quali alcuni di argomento dantesco che gli meritarono di essere ascritto alla Società Dantesca Italiana[8].

Nella breve pagina introduttiva che raccoglie i due discorsi, si scrive che essi, dettati "da lungo amore ed entusiastica venerazione verso il Sommo Poeta e antico Vate dell'unità e grandezza d'Italia", furono pubblicati dalla Tipografia di Vittore Pagnoncelli in un unico opuscolo "a beneficio degli scrofolosi", affinché l'iniziativa andasse appunto a "benefizio di una causa simpatica" e non risultasse "impresa alquanto vana e sciupio di pazienza a spese del Pubblico"[9].

Il discorso di Pasino Locatelli (pp. 1-15), rivolto ai "giovani studiosi" e "a tutte le classi delle onorevole cittadinanza" (p. 2) costituì probabilmente l'omaggio civico ufficiale a Dante che egli tratteggia considerando come egli fosse già stato oggetto di studio di grandi personalità – Boccaccio, Witte, Ozanam, De Sanctis – e indagato "come teologo, come filosofo, come istorico, come filologo, come poeta e artista" (p.1), un grande, dice il Locatelli, che è da considerare fra "i sommi che vivono eternamente nelle loro opere" (p. 13). Nell'esortazione finale di quella che doveva essere non "cerimonia accademica, ma solennità nazionale"(p. 2), invita a stringersi tutti attorno "al pennone che alla solennità nazionale invia [a Firenze, diventa capitale] questa nostra città diletta" (p. 14) poiché "l'Italia di Dante è prossima a compiersi" (p. 14); invita a non perdersi in inutili polemiche sulla statua di Dante innalzata in piazza Santa Croce a Firenze, monumento "in attitudine di minaccioso rimprovero", espressione dell'animo del poeta che era "grande nell'invettiva" (p. 14) contro i mali del suo tempo e di monito per i tempi presenti. L'oratore infine si augura che "sorgano presto altri grandi, le cui immagini s'alzino invece da Roma nostra, s'alzino dal Campidoglio a cantare le virtù e la redenzione finale e completa del Bel Paese" (p. 15). Allusione esplicita alla lotta risorgimentale ancora in atto e all'auspicio di Roma capitale.

Il discordo di Elia Zerbini (pp. 19-31) fu rivolto all'uditorio femminile del suo istituto. In un esordio enfatico, sottolinea come si stia celebrando non solo "l'inclito padre dell'italiana lingua e poesia; non solo il grande ideatore

---

[6] Elia Zerbini, *Note storiche sul dialetto bergamasco*, "AttiBg", vol. 8, 1884-1886, pp. 1-67.

[7] Ibidem, *Pietro Ruggeri e le sue rime bortoliniane*, pp. 1-40.

[8] Notizie su E. Zerbini sono in Giuseppe Ravelli, *Alla cara memoria del cav. Elia Zerbini, alcuni amici*, Frat. Cattaneo succ. Gaffuri e Gatti, Bergamo, 1890; importante di Achille Mazzoleni, *Bibliografia del prof. Dott. Elia Zerbini (1839-1890)*, "Bergomum", Anno 25, nn. 1-2, aprile-giugno 1931, pp. 119-123. Le pubblicazioni dantesche dello Zerbini, oltre al discorso del centenario del 1865 citato nella successiva nota, sono le seguenti: *Varianti del Codice Dantesco Grumelli*, "Atti della R. Accademia dei Lincei", vol V, I semestre 1889, pp. 403-405; *Le parole di Caronte a Dante*, "Biblioteca delle Scuole italiane", anno I, 1889, n. 14; *Tracce di humour nella Divina Commedia*, ivi, anno II, 1890, n. 2.

[9] *Discorsi letti nella festa del centenario di Dante in Bergamo*, Pagnoncelli, Bergamo 1865.

ed adoratore della patria nostra, non solo il filosofo, il profeta, il soldato, l'esule, il martire; ma ben più… il simbolo dell'umanità" (p. 19). Si riallaccia quindi alla festa nazionale che è celebrata in Firenze, dove "sventolano i pennoni delle cento città, inviati in segno di voto e d'esultanza; e fu gentile e dilicato pensiero d'offrire in dono alla città di Dante i tre colori in cui risplendeva Beatrice allorché gli apparve nel paradiso terrestre: Sovra candido vel cinta d'oliva/ Donna m'apparve sotto verde manto/ Vestita di color di fiamma viva" (p. 20). Assieme ad altri poeti, Dante "ebbe a eterno tema delle sue canzoni la donna (…), ma fra tutte più gloriosa ci pervenne Beatrice. Essa è l'anima di Dante; è la consolatrice divina della sua vita; è la potenza creatrice delle opere sue; è la luce celeste che si diffonde ed illumina la Divina Commedia" (p. 21). Da queste considerazioni iniziali, Elia Zerbini prende le mosse per soffermarsi su passi del poema in cui è delineata la figura di Beatrice-scorta, Beatrice-meta, mettendo in luce anche tutte le figure femminili che via via si affacciano nella *Commedia*. La conclusione è un invito a seguire l'esempio di Beatrice, secondo esortazioni tipicamente ottocentesche:

> Beatrice vi sia di esempio, o fanciulle! Ella è colei che di virtù in virtù, come di sfera in sfera sollevò il suo Alighieri a desiderare nella contemplazione della celeste, la cittadina concordia. E questo verrà quando, nelle vostre parole suonerà agli uomini la sapienza di Beatrice; facile sapienza, perocché essa in donna non consista che nel sapere inspirare amor puro e santo alla verità, alla virtù, ed alla patria, cogli onesti e gentili costumi, e coi verecondi sembianti" (p. 33).

In quell'anno 1865, sesto centenario della nascita di Dante, abbiamo poi testimonianza di altri contributi danteschi. Uno è di Carlo Marenghi, socio corrispondente dell'Ateneo di Bergamo dal 1865 al 1890[10], professore e poi preside al liceo di Cremona, quindi docente di letteratura greca e latina nella Regia Università di Parma, che pubblicò una sua conversazione tenuta a Bergamo in quell'anno su *Dante politico*[11]. Essa faceva parte di una serie di conferenze promosse dalla Società del Casino di Bergamo per onorare il centenario dantesco. Dopo un lungo discorso nel quale Marenghi si sofferma sulla fisionomia politica di Dante guelfo – sul quale si era già espresso in un precedente incontro – e ghibellino, così conclude:

> Ora ci rimarrebbe, o Signori, a trovare il vocabolo, da cui si rifletta, come da specchio immagine, la fisionomia politica dell'Alighieri. Nella mente di lui

[10] Cfr. AsA, Registro *Verbali Sessioni Private 1853-1880*, 20 aprile 1865, p. 22.

[11] Carlo Marenghi, *Dante politico. Lettura fatta nel casino della piana città di Bergamo il 22 aprile 1865*, Tipografia Sonzogni, Bergamo 1865, pp. 32. La copia da me consultata presso la Biblioteca "Mai" (Segnatura: GALL.B.6 retro. 9.12) è un dono dell'autore a donna Giulini Camozzi con la seguente dedica: "Alla Nobilissima / Donna Giovanna Giulini/ Contessa/ Sposa Invidiata di G. Battista [Camozzi]/ Onore delle matrone bergamasche/ riverente/ Carlo Marenghi. Nb. È una delle ultime copie e però meno scorretta".

> unitiva per disposizione di natura e per abito di scuola, ci fu dato scorgere un principio liberalmente monarchico, nel principio un sistema di idee incivilitrici, elementare di sapere italico, di rimembranze romane, evangeliche, riformatrici, cosmopolitiche e individuali; e in fondo a queste l'uomo spregiudicato e progressivo che va in cerca di un nesso luminoso tra le glorie passate e le avvenire [sic] della patria sua. Per me, non veggo qui né il guelfo né il ghibellino secondo l'accezione divulgata del vocabolo: ma sì bene qualcosa di singolare che sormonta all'uno e all'altro, e d'entrambi si deliba. La voce propria a significare questa singolarità politica a me sembra non dover essere altro che il nome stesso di Dante. Sì Dante il cittadino, che in mezzo alle sette laceratrici del medioevo persevera nella fede dell'unità italiana; il letterato che, vincendo le anticipazioni native, addita nel vessillo imperiale il simbolo dell'unità universale; il filosofo, che di una formula scientifica ricrea il patto duraturo tra le potenze belligeranti pel duplice impero del mondo" (pp. 24-25).

Non celebrazione, né studio o analisi dell'opera dantesca, bensì creatività controllata ed erudita fu quella di Francesco Maria Dolci, professore nel Regio Ginnasio di Bergamo che, memore delle feste centenarie celebrate a Pisa per Galileo, e ancora nel vivo delle celebrazioni dantesche, approfittò delle vacanze pasquali per dedicarsi alla versione in esametri latini di alcuni passi della *Commedia*[12]. Nelle due pagine introduttive, dedicate "Ai giovani cultori degli studii classici", datate 10 maggio 1865 (pp. 3-4), spiega i motivi di una simile fatica: traduce in una lingua morta affinché si conoscano meglio le due lingue, quella italiana e quella latina; e poi perché quest'ultima rivive in gran parte nella nostra che è la lingua dei padri e dei dotti; infine perché il latino è ancora la lingua più studiata nelle nazioni più evolute. Chiarisce poi come la scelta dei passi danteschi tradotti sia dovuta a istanze di carattere morale e politico che rispondono ai più nobili valori dell'uomo, e suggerita da sentimenti di italianità[13]. L'amore di Paolo e Francesca, la pietà suscitata dal canto del conte Ugolino, la fierezza della solitudine, esaltata da Cacciaguida, come scelta inequivocabile per Dante affinché non si mescoli alla gente vile, sono espressioni di virtù proprie dell'uomo retto. Versi scelti alla luce di un acceso patriottismo sono quelli in cui Dante parla del Veltro liberatore, che il Dolci vede realizzato nel "liberatore d'Italia", nel "primo Soldato dell'indipendenza Italiana", e cioè in Vittorio Emanuele II[14];

[12] *Saggio di traduzioni poetiche latine di alcuni tratti della Divina Commedia pubblicato in occasione della festa centenaria di Dante, per Francesco Maria Dolci*, Crescini, Bergamo 1865.

[13] I passi scelti e tradotti in esametri sono i seguenti: *If.* I, pp. 5-8; *If.* V dal v. 70 alla fine; *If.* XXXIII sino al v. 79; *Pg* VI dal v. 25 alla fine; *Pd* XVII vv. 46-70; *Pd* XXVII vv. 1-66.

[14] Anche il sacerdote V. Raimondo Manzoni di Torre de' Busi, nel suo componimento *Ol Dante a Tor De Büs, cantàt da ü vècc intàt che 'l faa giò i füs*, ravvisava nel Veltro Vittorio Emanuele II. Don Manzoni nel 1864 consegnò la traduzione dei primi due canti dell'*Inferno* ad Antonio Tiraboschi. Cfr. Bortolo Belotti, *Saggi di traduzione della Divina Commedia in dialetto Bergamasco*, Società Editrice S. Alessandro, Bergamo 1932, p. XVI. Lo stesso Belotti cita anche un'anonima *Traduziù dell'Inferen, cant prim*, Fagnani e Galeazzi, Bergamo 1895, un opuscolo di pp. 9 che è semplicemente citato in "Giornale Dantesco", III (1896), p. 471.

la stessa passione per la patria ha condotto alla scelta del canto VI del *Purgatorio*, quello dell'invettiva all'Italia, che ai tempi di Dante era "sì discorde, sì divisa" a motivo dei "suoi traviati concittadini", mentre ora l'Italia è stretta in "città sorelle [che] danno luminose prove d'amor patrio e di senno civile", strette come sono "intorno al Re Galantuomo"[15]. Alla radice del male italiano fu il potere temporale della Chiesa, che ha deviato dalla retta religione, come Dante illustra alla luce delle "più elette fonti filosofiche e teologiche" nel canto XXVII del *Paradiso*.

Altro contributo poetico di quell'anno centenario 1865 fu quello di Bernardino Zendrini (1839 – 7 agosto 1879), già autore, diciassettenne, di una grammatica tedesca; laureatosi all'Università di Pavia, fu nominato poco più che ventenne, da Gabriele Rosa, professore al liceo di Bergamo, dove pochi anni prima aveva studiato; quindi fu professore al liceo di Como nel 1862, a quello di Ferrara nel 1865, docente di lingua e letteratura germanica all'Università di Padova nel 1867 e infine nel 1876 ordinario di Letteratura Italiana all'Università di Palermo. Socio onorario dell'Ateneo di Bergamo[16], fu uno studioso appassionato anche dei dialetti e traduttore egregio del poeta tedesco Heine, e per questo contrastato aspramente dal Carducci col quale non ebbe timore di entrare in viva polemica; fu stimato poeta innovatore, morto troppo giovane per lasciare un'orma più profonda[17]. Ebbene, per il centenario dantesco, Bernardino Zendrini compose una raccolta poetica, *Ghirlanda di canti*[18]. Il discorso introduttivo (pp. 5-29), datato "Como marzo 1865", porta come titolo *I quattro centenari*, alludendo alle ricorrenze più importanti del secolo – e cioè di Goethe, di Schiller, di Shachespeare, di Dante –, anche se scrive che non è da porre in secondo ordine quello di Torquato Tasso celebrato a Torino nel 1844. Dopo aver sottolineato brevemente i caratteri della grandezza dei primi tre, in particolare quella di Goethe, dedica gran parte del suo lavoro a Dante che sovrasta su tutti con il suo pensiero con la sua opera; e Zendrini lo sostiene con argomentazioni di carattere morale, filosofico e storico, ma soprattutto con un energico spirito patriottico quasi a voler dimostrare quanto aveva affermato categoricamente nelle prime righe del suo discorso introduttivo, e cioè che è un dovere ono-

[15] In relazione alla stima che il Dolci nutriva nei confronti di Vittorio Emanuele II, cfr. un suo componimento poetico per il monumento al re, in Biblioteca "Mai" di Bergamo, MSS: Risorgimento italiano, fald. 24, 387.

[16] Cfr. AsA, Registro *Verbali Sessioni Private 1853-1880*: fu aggregato il 7 luglio 1870, p. 37.

[17] Su B. Zendrini cfr. Elia Zerbini, *Bernardino Zendrini. Commemorazione*, "AttiBg", 1880-1881, vol. V, pp. 1-27.; Giuliano Donati Petteni, *Un avversario del Carducci*, "La Rivista di Bergamo" (d'ora in poi: "RivBg") 1923, settembre-ottobre, pp. 1131-1138; Bortolo Belotti, *I bergamaschi nel Collegio Ghislieri di Pavia*, "RivBg", 1925, dicembre, pp. 2627-2635; Giulio Natali, *Zendrini Bernardino*, in "Enciclopedia Italiana", Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1937, vol. 35, p. 919; Carlo De Martino, *Cento anni dalla nascita di Bernardino Zendrini*, "RivBg", dicembre 1939, pp. 520-525; Aldo Manetti, *Bernardino Zendrini a cento anni dalla morte*, ""AttiBg"", vol. 41, 1978-79-80, pp. 129-160.

[18] *Per il centenario di Dante. Ghirlanda di canti,*Tipografia internazionale, Milano 1865.

rare il "Genio gigante (…) che ideò e adorò primo, e unico per gran tempo, la patria italiana; della quale il poema sacro, oltre ad essere il più degno libro di letteratura, fu, sino ad ora, il simbolo riverito" (p. 5); infatti, la sua opera ha alimentato tutte le più grandi anime di ogni civiltà e di ogni poesia, e continua ancora ad essere "una fiamma (…) onde siamo noi tutti illuminati e scaldati" (p. 22), poiché la sua *Commedia* "è immune da oblio, e non morrà se prima non muore l'Umanità" (p.7). Segue poi la "ghirlanda" di quattordici componimenti, in alcuni dei quali riprende poeticamente i temi sviluppati nel discorso introduttivo; il primo aiuta a comprendere il significato della dedica posta all'inizio dell'opera: "Alla mia Bergamo/ che le ossa paterne mi chiude/ consacro questa opera": quel padre carbonaro nel 1821, condannato a morte, con pena mutata in prigionia perpetua, poi graziato nel 1826 dall'imperatore Francesco I, aveva sempre portato con sé una copia della *Commedia* che aveva chiosato con riflessioni personali di alto valore etico; la stessa copia sulla quale egli ha studiato da uomo e da poeta. La *Ghirlanda* ottenne un successo notevole, recensita come fu dal Tommaseo, da Gabriele Rosa, da Rovani, da Treves, tradotta in tedesco e portata come dono dalla Deputazione milanese a Firenze per le celebrazioni centenarie di quell'anno[19].

Un contributo non di carattere storico o letterario, bensì musicale, in questa ricorrenza centenaria della nascita di Dante, fu l'esecuzione dell'*Ave Maria* composta da Gaetano Donizetti su testo dantesco, che non fu mai più riproposta, come ebbe a lamentarsi il notaio Renzo Carnazzi che provò la soddisfazione di risentirla nel 1921 a chiusura delle celebrazioni dantesche[20].

Proposte dantesche a Bergamo tra il 1865 e il 1920

Negli anni successivi al centenario dantesco del 1865 continuò in Bergamo un'attenzione a Dante anche se talvolta a semplice livello di cronaca, come ad esempio gli spettacoli licenziosi che nel corso dell'annuale *Fiera di Sant'Alessandro* si servivano di parodie dantesche "infernali" per attirare il pubblico[21]. Oppure come le prime proiezioni cinematografiche, ad esempio quella che avvenne al Teatro Nuovo "di una magnifica e grandiosa film della Divina Commedia"[22].

---

[19] Riprendo tutte le notizie da E. Zerbini, *Bernardino Zendrini ecc.*, cit.

[20] Cfr. "EcoBg", 30 novembre e 10 dicembre 1921, alle rispettive pp. 3.

[21] "EcoBg", 28 agosto 1882, p. 3. Sul numero 29 agosto 1897, p. 3, viene denunciato che uno dei casotti "ha la sfacciataggine di chiamarsi, fra l'altro, *Divina Commedia*, pretendendo di rappresentare con tre o quattro di queste femmine [definite poche righe sopra "donnacce"], sopra un palchetto indecente, nientemeno che dei quadri danteschi!" Tali spettacoli furono proposti anche negli anni successivi.

[22] "EcoBg"", 18 maggio 1911, p. 3.

In occasioni di feste scolastiche non si contano le declamazioni di canti della Commedia da parte di allievi o di personaggi. Nel 1882 al collegio S. Alessandro, nel corso dell'accademia per la distribuzione dei premi, alla presenza del vescovo diocesano, Giovanni Marini declamò un'ode servendosi di emistichi tolti dalla *Divina Commedia*[23]. O come le declamazioni da parte di artisti più o meno tali, come Edoardo Cazzaniga che si esibì nel 1895 nella recita di un canto non meglio identificato all'oratorio di via Solata[24]; o come avvenne nel 1911 quando l'associazione d'arte "Estudiantina Bergamasca" in una sua accademia presentò il canto XXXIII dell'*Inferno*, declamato da Giuseppe Perico, "bravo commediografo concittadino"[25]; o come quando Ermete Zacconi al Teatro Nuovo nel 1916 recitò il canto XXV dell'*Inferno*[26].

Numerose furono anche le conferenze promosse da istituzioni o circoli culturali. Nell'agosto del 1892, Il socio corrispondente dell'Ateneo Cinzio Bonaschi[27] tenne in seduta pubblica una conferenza sulla *Tradizione imperiale in Dante*, sviluppando il suo discorso in sei parti: *La tradizione imperiale prima di Dante, La tradizione imperiale nella vita pubblica di Dante, La tradizione imperiale nella Divina Commedia, La tradizione imperiale nel De Monarchia, La tradizione imperiale come legame politico fra Divina Commedia e De Monarchia, La tradizione imperiale dopo Dante*[28]. Nel 1901 il Circolo Studenti Universitari Cattolici di Bergamo organizzò nel salone delle Associazioni Cattoliche in Piazza Pontida 2, una conferenza tenuta dallo studente Pietro Pesenti su *Il giubileo del 1300 nell'ispirazione e nel concetto della Divina Commedia*. La notizia fu data con una precisazione: "Vi possono intervenire anche le Signore"[29]. Il giovane conferenziere, presentato da don Bortolotti, assistente del Circolo Studenti, "per circa tre quarti d'ora tenne attentissimo l'uditorio colla frase facile insieme ed ornata, col periodo fluido e simmetrico ad un tempo, col ragionamento induttivo e deduttivo"[30]. Un non meglio identificato don Ruggeri tenne l'11 febbraio 1904 una conferenza nella chiesa di

[23] "EcoBg", 4 gennaio 1882, p. 3.

[24] "Eco Bg", 21 aprile 1895, p. 3.

[25] "EcoBg", 17 giugno 1911, p. 3.

[26] "EcoBg", 28 e 29 ottobre p. 2; 31 ottobre 1916, p. 3: "Non crediamo che si possa ritrarre con maggiore evidenza, con maggiore verità tragica tutta la scultoria bellezza di quel canto: nessun commentatore riuscirebbe a farlo gustare e comprendere nell'intima sua essenza meglio di quel che sappia fare lo Zacconi con pochi gesti espressivi, con il musicale accento della sua voce".

[27] Cinzio Bonaschi fu aggregato all'Ateneo il 20 dicembre 1891 come socio corrispondente, essendo mantovano e risiedendo a Milano; cfr. AsA, Registro *Verbali Sessioni Private 1881-1952*, p. 15r. Nell'archivio dell'Ateneo si conservano due sue lettere: la prima, datata Milano 4 gennaio 1892, in cui ringrazia per l'aggregazione avvenuta; la seconda, datata Milano 20 novembre 1897, in cui chiede il testo di questa sua conferenza. Cfr. Juanita Schiavini Trezzi, *Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo. Inventario dell'archivio (secoli XVII-XX)*, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 296 (n. 3) e 318 (n. 35).

[28] "EcoBg", 18 agosto 1892, p. 2.

[29] "EcoBg", 17 aprile 1901, p. 2.

[30] "EcoBg", 20 aprile 1901, pp. 2-3.

San Michele dell'Arco su *Maria e Dante Alighieri*[31]. Nel 1909, il 23 aprile, Tullia Franzi (1885-1957), che diverrà socia dell'Ateneo dal 1953, tenne una conferenza presso il Circolo Artistico sulla *Musica nel poema dantesco*[32]. Presso il teatro del collegio S. Alessandro, il 19 novembre 1914 padre Natale Copelli tenne una confernza su *Il concetto della Divina Commedia*, destinata a "persone colte"[33]. Una conferenza, esposta "in forma famigliare" su Dante fu proposta nel 1919, alle socie del Circolo "Giovanna d'Arco", riunite nella nuova cappella dell'asilo di Porta Nuova, dal prof. Don Emilio Alemanni del collegio Celana, in previsione del vicino centenario del poeta[34].

Nell'anno 1900, per decisione del ministero, si celebrò il centenario della visione dantesca, con l'obbligo in tutte le scuole superiori di solennizzare l'evento con il commento di un canto della *Commedia*[35]: cosa che avvenne al "Sarpi" dove il prof. Antonio Fiammazzo fece la lettura del canto XVII del *Paradiso*; Achille Mazzoleni e la prof.ssa Clelia Fano commentarono il canto VI del *Purgatorio*, rispettivamente al "Vittorio Emanuele" e alle Scuole Normali Femminili[36].

Vi sono inoltre episodi locali che sono legati a Dante e alle sue opere. Nel 1881 Il canonico Don Giuseppe Baizini donò alla biblioteca del Collegio Sant'Alessandro "la *Divina Commedia* di Dante, stampata in Venezia nel 1497 per Pietro de Zuanne di Guarengii da Palazzago Bergamasco col commento di Cristoforo Landino fiorentino"[37].

Nel corso della seduta pubblica dell'Ateneo del 24 aprile 1887, il Presidente dell'Ateneo senatore Giovanni Battista Camozzi Vertova informò che "Sua Maestà l'amatissimo nostro re mostrò di avere in pregio questo nostro patrio Istituto col farci invio, accompagnato da una preziosissima lettera del ministro della Real Casa, di un esemplare della *Divina Commedia* commentata dal Riccaldone e pubblicata per ordine dello stesso sovrano"[38]. Su questo Ricaldone, o meglio Stefano Talice da Ricaldone, si innestò presto un fervore di studi poiché il suo fu ritenuto inizialmente uno dei pochissimi commenti danteschi del Quattrocento, oltre a quello di Cristoforo Landino e di Guiniforte Barzizza – quest'ultimo, figlio del nostro umanista Gasparino Barzizza e di Lucrezia Agliardi, pure di Bergamo –; ma nel 1908 Michele Barbi chiarì che il commento derivava da lezioni dantesche del 1373 di Benvenuto da Imola[39].

---

31 "EcoBg", 12 febbraio 1904, p. 2.

32 "EcoBg", 24 aprile 1909, p. 2.

33 "EcoBg", 18 novembre 1914, p. 2.

34 "EcoBg", 24 novembre 1919, p. 2.

35 Per una più ampia informazione su tale iniziativa che ebbe notevole successo, cfr. "Bullettino della Società Dantesca Italiana", col VIII, Nuova Serie, 1900-1901, pp. 178 segg.

36 "EcoBg", 12 aprile 1900, p. 3.

37 "EcoBg", 13 FEB 1881, p. 2. *Dono pregevole.*

38 "EcoBg", 6 maggio 1887, p. 2. Tale copia si conserva ancora nella Biblioteca dell'Ateneo; non più la lettera accompagnatoria.

39 Cfr. Vittorio Russo, *Talice, Stefano da Ricaldone*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1976, vol. V, pp. 513-514. (D'ora in poi: *EncD*).

E ancora nel 1887, fra i doni fatti pervenire al papa da parte di cattolici bergamaschi, vi fu anche una copia dell'edizione fantoniana della *Divina Commedia*, "già stampata in pochissimi esemplari (una trentina se pure), dono della Parrocchia di Rovetta. Volume rilegato in velluto color celeste con iscrizione e fregi di oro"[40].

Nel 1907 Guido Cristini, già alunno del collegio Sant'Alessandro, si laureò a pieni voti e con lode in Lettere all'Università Bologna con una tesi su *Figurazioni d'amore nella letteratura italiana e provenzale fino alla Divina Commedia*, ricevendo i complimenti da tutta la commissione presieduta da Giovanni Pascoli[41].

Nel 1913, in un'esposizione d'arte umoristica allestita presso l'albergo "Italia" in via XX Settembre, fecero bella mostra le caricature della *Divina Commedia* di Giambattista Galizzi[42].

Assai interessante è poi la notizia relativa a Giuseppe Donizetti, pronipote del grande musicista, che, espulso da Costantinopoli, nel pieno della crisi turca di quel periodo, nel corso di un ricevimento in Comune nel 1912, donò al sindaco, destinata alla città di Bergamo, una preziosa edizione della *Divina Commedia* del 1497, già appartenuta a Gaetano Donizetti, accompagnando il dono con questo biglietto:

> Alla gloriosa città di Bergamo, che tanto affetto e culto porta al Maestro mio prozio, mi è grato di offrire, anche a nome di mio fratello Gaetano, l'edizione 1497 della Divina Commedia di Dante. Questo incunabolo è un prezioso cimelio, ed il suo pregio è accresciuto perché appartenuto al Maestro, il quale ne aveva particolare affezione. Il Divino Poeta ed il Cigno della Musica sono affratellati in questo dono che la città di Bergamo merita di conservare. G. Donizetti. Bergamo, 21 luglio 1912.

Al ricevimento erano presenti "l'assessore Locatelli, il consigliere ing. Angelini, il segretario capo avv. Torri, il presidente della Congregazione di Carità cav. prof. Gavazzeni, il cav. Ciro Caversazzi, il dott. Renzo Carnazzi segretario aggiunto della Congregazione di Carità, amico personale del sig. Donizetti"[43].

Dantisti a Bergamo tra fine Ottocento e primo Novecento

A cavallo tra Diciannovesimo e Ventesimo secolo operano dantisti bergamaschi di grande valore, compresi alcuni docenti presso le scuole superiori della città. Fra loro emerge Antonio Fiammazzo (Fonzaso, Belluno, 4 agosto 1851 – ivi, 28 dicembre 1937), vigoroso filologo dall'indagine minuziosa nell'esame dei codici danteschi, secondo i più rigidi dettami della scuola storica. L'abbondanza dei suoi studi e la loro importanza gli hanno procura-

[40] "EcoBg", 7 ottobre 1887, p. 3.
[41] "EcoBg", 21novembre 1907, p. 2.
[42] "EcoBg", 19 maggio 1913, p. 2.
[43] "EcoBg", 22 luglio 1912, p. 3.

to “non obliabile fama”, secondo un critico[44], che sottolineò peraltro come la sua autorevolezza sia stata consacrata dalla compilazione del terzo volume dell’“Enciclopedia dantesca”(1905)[45], iniziata da Giovanni Andrea Scartazzini (1837-1901)[46], dantista svizzero, il cui commento alla *Commedia* del 1893 continua ancor oggi ad essere usato, pur nella revisione di Giuseppe Vandelli del 1903. Al Fiammazzo peraltro si deve la correzione del v. 81 del canto II dell’*Inferno*, “che nella tradizione da mezzo millennio correva deturpato”[47]. Nell’introduzione a *I codici friulani della Divina Commedia,* si legge quello che è stato definito “il suo *Credo* filologico morale”, lo spirito etico con cui intraprese e condusse i suoi studi: non per vanità, non per suscitare scandali, non per pura erudizione, ma per la ricerca di verità:

> Non ho voluto qui adunque sacrificare né alla vanità mia personale, né all’altrui morbosa sete di scandalo, né alla moda di sterile erudizione: ho inteso soltanto ad esaurire col maggior possibile scrupolo – non sembri superba la frase – una questione d’alta moralità “ (p. VIII)[48].

Ebbene, pur non essendo bergamasco, ebbe uno stretto rapporto con la nostra città, dove soggiornò dal 1892 al 1900 come professore e poi come preside del Liceo “Sarpi”. Stimato per la sua dottrina e ammirato dai suoi alunni per la chiarezza delle sue lezioni, secondo la testimonianza di Ippolito Negrisoli che fu suo allievo, Fiammazzo, giunto da pochi mesi in città, il 14 maggio 1893 fu aggregato come socio attivo all’Ateneo[49]. Negli anni successivi ricoprì cariche pubbliche e governative, come Provveditore agli studi e poi a Roma presso il ministero dell’Istruzione pubblica. Appena giunto a Bergamo, ne studiò la storia con un primo lavoro su *Voltaire e l’abate Giovanni Marenzi, primo traduttore della Henriade*[50]; notevoli furono poi i suoi contributi sulla figura di Lorenzo Mascheroni, a cominciare dal suo primo saggio del 1900 *Nel XIV luglio MCM 1° Centenario della morte di Lorenzo Mascheroni*[51], per contribuire poi con quattro corposi articoli al volume celebrativo del centenario[52],

---

[44] Francesco Fattorello, *Studiosi e critici della Letteratura italiana. Antonio Fiammazzo*, “Rivista Letteraria” Anno IV (1932), fasc. 5, n. 23, pp. 1-7.

[45] “Enciclopedia dantesca”, vol III, Ulrico Hoepli, Milano 1905.

[46] “Enciclopedia Dantesca”, voll. I-II, Ulrico Hoepli, Milano 1896 e 1899. Cfr. Reto Roedel, *Scartazzini Giovanni Andrea*, *EncD*, 1976, vol. V, p. 56.

[47] Il verso “Più non t’è uopo aprirmi il tuo talento” fu modificato in “Più non t’è no’ ch’aprirmi il tuo talento”.

[48] Cito da Aldo vallone, *Fiammazzo Antonio, EncD*, 1970, II, pp. 850-851.

[49] Divenne poi, nel 1903, socio corrispondente fino al 1920. Per i suoi rapporti con l’Ateneo rinvio ai documenti citati in J. Schiavini Trezzi, *Ateneo di Scienze, ecc. cit., ad indicem.*

[50] In ““AttiBg””, XI, 1894, parte seconda, pp. I-XXIV.

[51] Istituto Italiano d’Arti Grafiche, Bergamo 1900.

[52] Confluiti tutti nel volume *Contributi alla biografia di Lorenzo Mascheroni*, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, Bergamo 1904. Il volume è suddiviso in due parti; nella prima parte appare l’articolo *Il primo periodo della vita di L. Mascheroni*, pp. 1-123. Nella seconda parte appaiono i seguenti articoli: *La corrispondenza del Mascheroni col conte Girolamo Fogaccia*, pp. 1-142; *L’Invito a Lesbia nella corrispondenza mascheroniana*, pp. 143-219; *Il Mascheroni in Parigi*, pp. 221-356.

e fece parte del comitato promotore per le onoranze dell'illustre personalità assieme a Ciro Caversazzi, Arnaldo Foresti, Elia Fornoni, Angelo Mazzi e Achille Mazzoleni[53]. Ma Fiammazzo fu soprattutto un dantista e anche a Bergamo trovò pane per i suoi denti. Tra i suoi numerosissimi studi danteschi, dobbiamo ricordare quello sul Codice Grumelli della Biblioteca "Mai", lavoro che risale al 1894 e che egli illustrò in una seduta pubblica dell'Ateneo il primo luglio 1895[54].

Altro suo studio "bergamasco" fu *Un codice dantesco ignoto*[55] del 1899, un codice della fine del sec. XV che contiene frammenti dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, posseduto allora dal prof. Luigi Bailo.

Dello stesso anno è un altro articolo[56] nel quale cercò di rispondere ai quesiti relativi al "Nobile Castello": dove fosse, quali i suoi limiti, quale la sua condizione, pur nella consapevolezza di come già si fossero espressi e "si fossero industriati (…) gl'interpreti tutti del Poema dantesco, ed in certi rispetti, fra' principalissimi almeno" (p. 25), cadendo però in errori che si sono tramandati nei secoli, sui quali egli disquisisce con citazioni di opere e autori. Riassume alla fine in poche righe le sue tesi:

> Non tutti gli spiriti del primo cerchio dell'Inferno, ossia del Limbo, sono condannati "a vivere di eterni sospiri" (come pensavano fra gli altri il Bartoli e il Fioretto), bensì soltanto le moltitudini senza nome avvolte nella tenebra fuor del castello; il quale non abbraccia, come immaginò e curiosamente disegnò il Vellutello, tutto il cerchio stesso, in modo da aprire entro sé la voragine che mette a' cerchi seguenti, né, com'altri ora suppone, giace "in un posto singolare, remoto dal cerchio in qualunque modo", ma, invece, con proporzioni limitate relativamente alla vastità del ripiano, sorge isolato "nella traversa di esso limbo", come la dice il Galilei, e in un luogo di questa probabilmente equidistante dalle due estremità circolari (p.38).

È del 1900 e fatto in Bergamo un altro studio impegnativo del Fiammazzo che riguarda la fortuna di Dante nei secoli Diciottesimo e Diciannovesimo, pubblicato sul "Giornale Dantesco" di quello stesso anno[57]. I suoi studi danteschi, in gran parte dedicati ai codici friulani e veneti, si protrassero per oltre un quarantennio[58].

---

53 *Lettera al lettore*, ""AttiBg"" 1902-1903, pp. 1-3.

54 *Illustrazione del codice dantesco Grumelli dell'anno 1402*, Tipografia Pagnoncelli, Bergamo 1885. "EcoBg" del 9 maggio 1896, p. 2, riferendo dell'attività dell'Ateneo nel corso dell'anno 1895, scrisse: "Il prof. Antonio Fiammazzo il 1 Luglio svolse il tema: *Il codice dantesco bergamasco del Grumelli Y*, mostrando i pregi ed i difetti di quell'opera giovanile del celebre nostro concittadino Alberico da Rosciate".

55 Tip. Bolis, Bergamo 1899, Per nozze Sarcinelli-D'Orlandi.

56 *Intorno al "nobile castello"*, datato "Bergamo, 1899", "Giornale dantesco", 1900, Anno VIII [V della Nuova serie], pp. 25-38.

57 *Per la fortuna di Dante [secoli XVIII-XIX]*, "Giornale dantesco", 1900, Anno VIII [V della Nuova serie], pp. 311-342, datato "Bergamo, 1900".

58 Cfr. Aldo Vallone, *Fiammazzo Antonio,* in *EncD*, 1970, vol. II, pp. 850-851; Guido Fagioli Vercellone, *Fiammazzo Antonio,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclo-

Pressoché coetaneo del Fiammazzo fu Achille Mazzoleni (Bergamo, 4 dicembre 1863 – 21 giugno 1933), scrittore, poeta in lingua e poeta dialettale, autore di studi storici di carattere locale su Bergamo, molti anche sulla Sicilia dove trascorse non pochi anni come docente, studioso della letteratura latina e italiana, con saggi sulla poesia cavalleresca, su Petrarca, Tasso, Parini, Leopardi, studi che richiamarono l'attenzione di riviste specialistiche come il "Giornale Storico della Letteratura Italiana", che pure non gli risparmiò critiche negative quanto pertinenti sui suoi saggi, spesso imprecisi e approssimativi[59]. Docente per 47 anni in varie scuole del Regno, negli ultimi 27 anni della propria carriera fu docente di Italiano e Storia nei corsi superiori dell'Istituto "Vittorio Emanuele II", dove svolse anche le funzioni di bibliotecario[60]. Fu pure un abile burattinaio con una attrezzatissima baracca e una formidabile serie di burattini, passione che gli era derivata dai suoi studi sul folclore. Così fu concisamente ritratto: "Educatore, letterato, erudito gli aspetti del suo lavoro; rettitudine e cordialità quelli della sua coscienza; ingegno e scrupolo quelli della sua mente"[61]. Numerosi i suoi articoli danteschi[62], alcuni dei quali segnalati dal "Bollettino della Società Dantesca". Fra questi ricordiamo quello su *Sordello e l'apostrofe dantesca*[63], discorso pronunciato davanti agli studenti dell'Istituto Vittorio Emanuele di Bergamo l'11 aprile 1900 per commemorare il sesto centenario "della più alta visione che mai nazione abbia vantato e che genio umano abbia mai concepito" (p. 1), di cui abbiamo già detto; una breve recensione è in "Rassegna bibliografica della letteratura italiana" diretta da Alessandro D'Ancona e da Francesco Flamini: "Pagine semplici e garbate, le quali, se non recano gran che di nuo-

pedia Italiana, Roma 1997, vol 47, 1997, pp. 338-340 (da ora cit. *DBI*); Ippolito Negrisoli, *Antonio Fiammazzo*, "RivBg", 1938, gennaio, p. 50; Ciro caversazzi, *Necrologi*, "Bergomum", 1938, gennaio – marzo, pp. 46-47. Opere dantesche in "AttiBg": *Il commento dantesco di Alberico da Rosciate*, vol. XII (1894-1895), pp. 1-65; *Nuovo spoglio del codice Lolliano di Belluno*, vol. XIII (1895-1896), pp. 1-33.

[59] Cfr. ad esempio la recensione firmata da Em. B. alla sua opera *Nel campo letterario* (Tipografia Gatti, Bergamo 1902 di pp. 225) in "GSLI", vol. 40 (1902), pp. 237-240.

[60] Pietro Pesenti, *In onore del prof. Achille Mazzoleni che si congeda dalla Scuola*, "RivBg", 1933 luglio, pp. 246-248.

[61] Carlo De Martino, *Achille Mazzoleni. L'uomo, il letterato, l'educatore,* "RivBg", 1934, maggio pp. 209-212, p. 209. Su A. Mazzoleni cfr. pure Pietro Pesenti, *In onore del prof. Achille Mazzoleni che si congeda dalla scuola*, "RivBg", 1933, luglio, pp. 246-248; *Bibliografia del prof. Achille Mazzoleni*, "Bergomum", 1933 luglio-settembre, pp. 167-170; Sandro Terzi, *Nei ricordi di un allievo*, "RivBg", 1934, maggio, p. 213; *Consensi e omaggi al prof. Achille Mazzoleni*, "EcoBg", 22, 28-29 giugno 1933; *Achille Mazzoleni. Dopo la sua morte alcuni cenni sulla sua vita*, "EcoBg", 22 e 26 febbraio 1934; Achille Pelandi, *Achille Mazzoleni nel ricordo di Luigi Pelandi*, "EcoBg", 12 marzo 1961.

[62] Oltre a quelli citati nel testo, ricordiamo i seguenti: *Il piè fermo dantesco*, Scuto, Caltagirone 1891; *Chi parea fioco. Chiosa dantesca*, Donzuso, Acireale 1893; *La Sicilia nella Divina Commedia*, Tip. Donzuso, 1893; *La ruina nel cerchio dei lussuriosi*, Tip. Saro Donzuso, Acireale 1893; *La cronologia della visione dantesca con appendice bibliografica,* Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1900, pp. 31; *I passaggi nei canti danteschi*, Mariani, Bergamo 1901.

[63] Bolis, Bergamo 1901, pp 14.

Fig. 1. Antonio Fiammazzo.

Fig. 2. Achille Mazzoleni.

vo, si leggono volentieri, sovrattutto per la misura e la finezza dell'osservazione estetica". Al giudizio non molto esaltante segue una critica relativa alla bibliografia carente degli ultimi studi in materia[64]. Altra conferenza tenne in Ateneo, sempre in quell'anno 1900, su *L'epoca della visione dantesca*[65]. Mazzoleni fu autore anche di un *Inno a Dante*, eseguito in più occasioni, in particolare nell'anno centenario della morte di Dante[66].

"Nome veramente illustre fra i letterati italiani"[67] fu quello di Francesco Flamini (Bergamo, 15 maggio 1868 – Pisa, 17 marzo 1922)[68], bergamasco solo per nascita. Il padre, di Roma, era funzionario ministeriale obbligato per lavoro a diversi trasferimenti, e approdò a Bergamo, dove il figlio Francesco, ultimo di dieci, fece i suoi primi studi per poi seguire la famiglia a Torino, dove frequentò il liceo "Cavour", e quindi all'Università di Pisa, dove, allievo di Alessandro D'Ancona, fu, ancora studente, suo collaboratore alla "Rivista critica della letteratura italiana" e pubblicò sugli "Annali della Scuola Normale di Pisa", nel 1888, appena ventenne, il suo primo saggio *Sulle poesie del Tansillo di genere vario*. Contemporaneamente collaborò a varie riviste letterarie, tra le quali il "Giornale Storico della Letteratura Italiana", finché si laureò su *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, una tesi di ottocento pagine, poi pubblicata in volume nel 1891[69]. Voluto dal suo maestro D'Ancona, insegnò all'università di Pisa e quindi dal 1895 a quella di Padova, per tornare infine a Pisa nel 1908 dove rimase fino alla prematura morte avvenuta nel 1922. Socio di numerose accademie, nel 1896 fu aggregato pure all'Ateneo di Bergamo come socio corrispondente[70]; in quell'occasione fece pervenire all'Ateneo una copia,

[64] "Rassegna bibliografica della letteratura italiana" 1901, Gen-Feb, nn. 1-2, p. 151.

[65] "EcoBg", 3 e 10 aprile 1900, p. 3. L'articolo apparve in "AttiBg", vol XVI (1900-1901), pp. 1-31. Sullo stesso volume comparve anche un altro suo articolo dantesco: *"Amor che a nullo amato amar perdona". Nota a Inf. V, 103. Con appendice bibliografica dell'intero episodio della Francesca da Rimini*, pp. 1-44.

[66] "EcoBg", 25 giugno 1921, p. 4.

[67] Bortolo Belotti, *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*, Edizioni Bolis, Bergamo 1989, vol. VIII, p. 155.

[68] Per una bibliografia su F. Flamini, cfr. soprattutto quella di Luciana Martinelli, *Flamini Francesco,* in *EncD*, 1970, vol. II, pp. 943-944. Cfr. inoltre Lucia Strappini, *Flamini Francesco*, *DBI*, vol. 48, 1997, pp. 276-278. Un elenco completo degli scritti del Flamini (sono da ricordare i molti testi per la scuola) è stato curato da Emilio Santini, *Ricordi e studi in memoria di Francesco Flamini*, F. Perrella, Napoli 1931; Carlo Pellegrini - Anadrea Ciotti, *Francesco Flamini*, in *Letteratura italiana. I critici*, I, Marzorati, Milano 1970, pp. 443-475 (con ampia bibliografia); *Dizionario universale della letteratura contemporanea*, II, Milano 1970, p. 216 (con bibliografia). F. Flamini fu commemorato in "RivBg", ", p. 144; sul "GSLI" 1922 vol. LXXIX pp. 395-398 da Vittorio Cian; da Antonio Medin, *Francesco Flamini. Commemorazione,* "Atti dell'Istituto Veneto" LXXXI (1921-1922), pp. 57-63; cfr. inoltre Carlo Pellegrini, *Francesco Flamini a quarant'anni dalla morte*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 1963, n. 1-2, pp. 1-10.

[69] Presso l'editore T. Nistri, di Pisa. Ristampa anastatica: Le lettere, Firenze 1977, pp. 811.

[70]AsA, Registro *Verbali sessioni private 1881-1952*, p. 18v. Risulta proposto in data 3 maggio 1896 e quindi votato e aggregato in data 10 maggio 1896. Tra i soci presenti alla votazione, risulta esserci Antonio Fiammazzo.

delle settanta stampate e destinate "soltanto agli amici", di una sua recente pubblicazione, *Spigolature di erudizione e di critica*,[71] con la seguente dedica autografa: "All'Ateneo di Scienze Lett[ere] ed Arti di Bergamo, omaggio del bergamasco prof. Francesco Flamini ord[inari]o di letterat[ura] ital[iana] di Pisa". Fu maestro apprezzato di più di una generazione di italiani con le sue innumerevoli opere, se solo si pensa che la sua *Storia della Letteratura Italiana* che risale al 1895[72], nel 1926 era giunta alla 37ª edizione, ristampata almeno fino al 1932. Come anche il suo *Avviamento allo studio della Divina Commedia*, pubblicato per la prima volta nel 1905, fu riedito fino al 1922[73], lavoro ritenuto "pregevolissimo, come ogni scritto del Flamini"[74]. Non si contano gli interventi, i discorsi che pronunciò in vari luoghi e per varie occasioni, come quello che tenne nel corso delle "Conferenze dantesche" nell'aula magna dell'Accademia scientifico-letteraria (odierna Università Statale) di Milano nel 1899, a cura della locale Società Dantesca Italiana, il 23 aprile, parlando del *Dolce stil novo e dell'arte dell'Alighieri*[75], che poi si tradusse nella pubblicazione *Dante e lo "stil novo"*[76].

Studioso di scuola storica, fu attento anche ai "significati interni" delle opere, metodo che egli ebbe chiaro e che illustrò fin dal 1896, quando nella sua prolusione inaugurale del corso di letteratura italiana a Padova, dopo aver citato il Carducci propugnatore della critica storica, sottolineò la "necessità di accoppiare (…) l'analisi estetico-psicologica" di Francesco De Sanctis, assieme ad una costante attenzione alle "questioni teoriche importanti" di Benedetto Croce[77]. La sua opera più importante, alla quale si dedicò a lungo, è il volume sul *Cinquecento* della Collana Vallardi[78], che fu subito criticata per il metodo seguito, ma che è rimasta fondamentale per la conoscenza di quel secolo. Con i suoi numerosi studi danteschi[79], iniziati fin dal

---

[71] Tipografia Francesco Mariotti, Pisa 1895; la citazione è presa dalla lettera dedicatoria al "condiscepolo e contubernale dilettissimo" Michele Barbi, p. 3. La copia donata all'Ateneo di Bergamo, che ancora la conserva, porta la segnatura "I. I. 5".

[72] *Storia della Letteratura italiana*, Raffaello Giusti Tip. Edit, Livorno 1895.

[73] *Avviamento allo studio della Divina Commedia*, Raffaello Giusti, Livorno 1906, pp. 122. Cfr. recensione in "Giornale dantesco", 1906, vol XIV, pp. 54-55. La prima edizione dell'opera, introvabile, fu stampata nel 1905. Cfr. in "EcoBg", 8 novembre 1905, pp. 1-2, l'articolo in cui si loda questo lavoro "chiaro, pratico e utile" del Flamini.

[74] "Bullettino della Società Dantesca Italiana", 1907, marzo, p. 79.

[75] La conferenza fu annunciata nel "Giornale Dantesco", Anno VII (IV della nuova serie) (1899), p. 335; fu brevemente riassunta in "Giornale dantesco", 1900, Anno VIII [V della Nuova serie], pp. 60-61.

[76] Società editrice Dante Alighieri, Roma, 1900. Fra gli studi raccolti in tale pubblicazione, troviamo *L'ordinamento morale dell'Inferno di Dante* (pp. 5-18) e *La Beatrice di Dante* (pp. 31-45).

[77] Cito da L. Strappini, *Flamini Francesco*, in *DBI*, cit., p. 277.

[78] Vallardi, Milano 1902.

[79] Oltre a quelli qui ricordati, *L'imitazione di Dante e dello "Stil Nuovo" nelle rime di Cino Rinuccini,* Civelli, Verona 1890, recensito in GSLI, vol 17 (1891), p. 166: articolo "lucido e ingegnoso, scritto con eleganza garbata"; *Poeti e poesia di popolo ai tempi di Dante*, in *Arte scienza e fede ai tempi giorni di Dante*, Conferenze dantesche tenute nel 1900 a c. del Comitato milanese della Società Dantesca italiana, Hoepli, Milano 1901, pp. 285-323; *Dante e lo Stil*

1893 e portati avanti fino alla vigilia della morte, egli mirò a illustrare l'opera di Dante, e in particolare la *Commedia*, attraverso l'analisi del pensiero tomistico. In tale ambito lavorò a lungo su *I significati reconditi della Divina Commedia* a partire dal 1903 fino al 1916 quando ripubblicò il lavoro, ampliato, con il titolo *Il significato e il fine della Divina Commedia*[80], temi che suscitarono vivaci polemiche da parte di dantisti, tra i quali troveremo anche uno studioso bergamasco. La Parte II di quest'opera del Flamini, con il titolo *I significati reconditi della "Commedia" di Dante e il suo fine supremo*, fu apprezzata a tal punto che Natale Busetto, recensendola sul "Bullettino della Società Dantesca Italiana", lodò il Flamini "fra i commentatori moderni, [come] quegli che più si accosta all'antica esegesi dantesca"[81]. Altra sua opera importante sull'Alighieri fu lo studio originale del 1921 sulla fortuna di Dante nel Cinquecento[82], nel quale sottolineò il disinteresse di quel periodo nei confronti del poeta trecentesco.

Tra gli amici più cari al Flamini ci fu Angelo Solerti (Savona, 20 settembre 1865 – Massa, 10 gennaio 1907)[83] che, a mio parere, ebbe come patria elettiva Bergamo, la terra da cui aveva avuto origine Torquato Tasso, il personaggio che egli studiò con acribia, fino a compilarne la *Vita* ritenuta ancora oggi, ad un secolo e più di distanza, il testo fondamentale per la conoscenza delle vicende biografiche tassiane. Proprio per questo suo interesse, il Solerti fu obbligato a lunghe soste di studio presso la Biblioteca "A. Mai" ricca, pure in quegli anni, di rara bibliografia Tassiana. A Bergamo fu legato anche per la sua appartenenza, quale socio onorario, all'Ateneo di Scienze Lettere e Arti, aggregazione che avvenne l'otto dicembre 1894[84]. Assai intensa fu l'attività di studio del Solerti, feconda – se si pensa che morì a soli 42 anni – di ben 140 titoli, con alcune pubblicazioni di notevole mole. Il suo nome resta legato ad alcuni temi fondamentali, il primo dei quali ri-

Nuovo, "Rivista d'Italia", fasc. VI, 1900, p. 217; *I principali scrittori italiani del Trecento*, Biblioteca dell'Università Popolare, Milano s. a.: dedicate a Dante le pp. 17-60; *Lectura Dantis. Il canto 12° del Purgatorio letto nella Sala di Dante in Orsanmichele*, C. G. Sansoni, Firenze 1901, pp. 31; *Lettera sul concetto e l'ordine del Paradiso dantesco di Busnelli Giovanni*, "Collezione di Opuscoli Danteschi", voll. 105-109, pp. 110-113; *Di un'ignota imitazione Cinquecentesca della "Commedia" di Dante*, in *Raccolta di scritti critici, di ricerche storiche, filologiche e letterarie per le nozze Scherillo-Negri*, Milano 1904, pp. 407-416.

[80] Raffaello Giusti, Livorno 1916. Già precedentemente, tuttavia, aveva pubblicato *L'ordinamento dei tre regni e il triplice significato della "Commedia" di Dante*, Prosperini, Padova 1900, recensito in "Bullettino della Società Dantesca Italiana", vol VIII Nuova Serie, 1900-1901, pp. 81-82.

[81] "Bullettino della Società Dantesca Italiana", 1908 marzo, p. 62.

[82] *Dante nel Cinquecento e nell'età della decadenza*, in Aa.Vv., *Dante e l'Italia nel VI centenario della morte del poeta 1921*, Fondazione Carlo Besso, Roma 1921, pp. 319-345.

[83] Su A. Solerti cfr. Vittorio Cian, in *Prefazione* a Angelo Solerti, *Rime disperse di F. Petrarca o a lui attribuite*, Sansoni, Firenze 1909; Vittorio Rossi, *Solerti Angelo*, in "Enciclopedia Italiana", Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1936, vol. 32, p. 58; Amedeo Benedetti, *Contributo alla biografia di Angelo Solerti*, in "Otto/Novecento", anno XXXVII (2013), n. 1, pp. 149-163.

[84] AsA, Registro *Verbali sessioni private 1881-1952*, p. 17v.

guarda la vita e le opere di Torquato Tasso, quindi la storia del melodramma, la storia del costume italiano nel Rinascimento. Altro tema fondamentale dei suoi studi fu il Petrarca, interesse che si manifestò sin dal 1893 con un articolo su *La biblioteca del Petrarca*. Nel 1904 il Solerti pubblicò il volume che raccoglie *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo XVI*. Il testo si rivelò subito un utile sussidio didattico. Walter Binni, nel 1960, scriveva al riguardo: "Ancor oggi unica pubblicazione esistente circa le biografie antiche scritte sino al secolo XVI, sulle vite di Dante, Petrarca e Boccaccio è quella compilata dal Solerti, inserita nella ponderosa collezione della *Storia letteraria d'Italia* dell'Editore Vallardi"[85].

Ebbene, nella Biblioteca "Mai" sono conservate molte lettere a lui indirizzate dallo stesso Flamini[86]. Ve ne sono poi altre dell'editore Giovanni Battista Paravia di Torino, in alcune delle quali si tratta di plastici dell'Inferno e del Purgatorio che il Solerti aveva preparato con bozzetti e disegni, e che la Paravia aveva poi realizzato e messi in mostra nell'*Esposizione Generale Italiana* del 1898. I plastici non ebbero facile smercio, a motivo della penuria di fondi delle scuole, per cui l'editore avrebbe preferito un non meglio identificato "manualetto dantesco" del Solerti che sarebbe stato più economico e dunque più accessibile alle famiglie degli studenti[87].

Lo studioso bergamasco che polemizzò col Flamini fu Domenico Ronzoni (Almenno S. Salvatore, 22 gennaio 1868 – Bergamo 2 maggio 1933)[88], docente di lettere italiane e latine in varie città e poi al Liceo "Sarpi" fino a pochi mesi dalla morte. Aveva studiato in seminario a Bergamo e quindi si era laureato presso l'Accademia Scientifico-Letteraria di Milano nel 1898 con una tesi su *L'eloquenza di San Bernardino da Siena e della sua Scuola*, che

---

[85] *I classici italiani nella storia della critica*, La Nuova Italia, Firenze 1960, p. 62.

[86] Segnatura Mss: MMB 279/4.

[87] Ivi, MMB 286/2. Cfr. lettere di Paravia a Solerti del 22 settembre 1896 e successive; quindi quelle dell'1 luglio e 1 ottobre 1898, del 21 febbraio 1899, del 9 giugno 1899, del 20 e 27 dicembre 1900, del 9 febbraio 1903. Il carteggio Solerti conservato alla Biblioteca Civica "A, Mai" è stato descritto in modo dettagliato e in certi aspetti illustrato da Daniele Rota, *Il carteggio inedito di Angelo Solerti [1865-1907] nella biblioteca civica di Bergamo*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, CXLI, 1983, pp. 225-264. Lo stesso Rota peraltro se n'era in parte occupato con il saggio *Tra A. Solerti e G. Pascoli. Un'amicizia e un carteggio*, "Lettere Italiane", 1977, 3 (luglio-settembre), pp. 340-367. Uno studio recente su Angelo Solerti è quello di Amedeo Benedetti, *Contributo alla biografia di Angelo Solerti*, ecc. cit., studio peraltro condotto proprio su questo carteggio conservato alla Biblioteca "Mai". Oltre a quelle già citate, queste sono le opere dantesche del Solerti: *Noterella dantesca: il v. 108 del c. 10,* Stab. G. Civelli, Verona 1892, pp. 2; *Una visione dell'Inferno di imitazione dantesca*, N. Zanichelli, Bologna 1892, pp. 24; *Per la data della visione dantesca*, Olshki, Firenze 1898, pp. 21.

[88] Cfr. *Necrologio* in "GSLI", vol 101 (1933), p. 374; Ippolito Negrisoli, *Domenico Ronzoni,* "Il Giornale Dantesco", XXXV (1934), 231-236; Id., *Domenico Ronzoni maestro letterato dantista*, "RivBg", 1933, maggio-giugno, pp. 159-163; Tity Ghisleni, *Il professor Ronzoni nell'impressione di un'allieva*, ivi p. 163; Piero Capuani, *Un dantista bergamasco,* "EcoBg", 16 dicembre 1953, p. 3; Bortolo Belotti, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, Bergamo, Bolis, 1989, vol. VIII, p. 157. Enzo Esposito, *Ronzoni Domenico,* in *EncD*, 1973, vol. IV, p. 1039.

Fig. 3. Giuseppe Flamini.

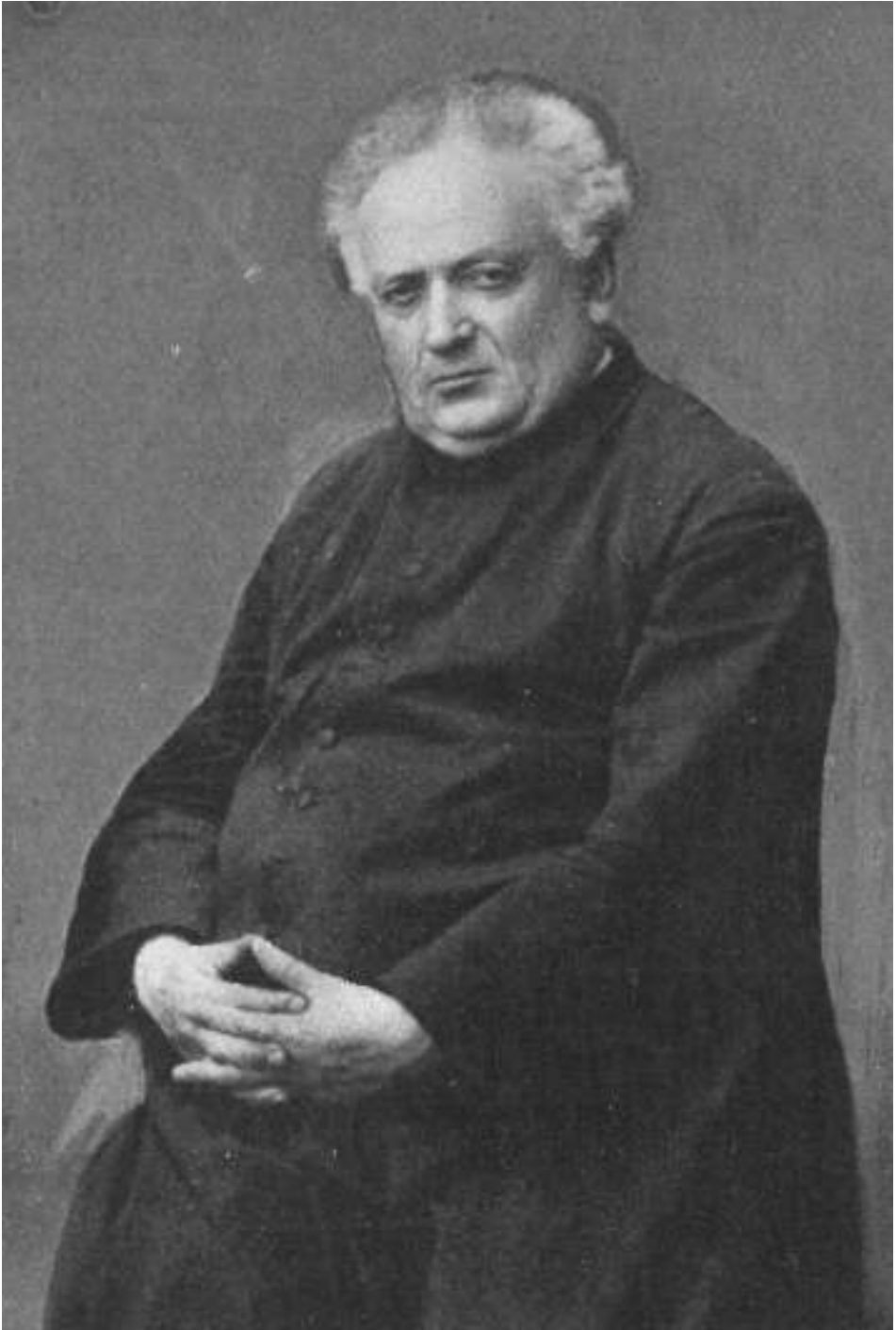



Fig. 4. Domenico Ronzoni.

ottenne il premio Lattes. Tuttavia già in precedenza, nel 1896, aveva pubblicato sul periodico "L'Arcadia" uno studio non meglio identificato. La sua carriera di insegnante lo portò a Milano, Lodi, Celana e quindi nei licei statali di Sondrio e Bergamo. Coltissimo, chiaro ed efficace, fu autore di un testo, *Nozioni d'Arte Letteraria*, che a partire dal 1913 conobbe numerose edizioni, prima a Bergamo, poi alla SEI di Torino, fino al 1958[89]. Nel 1924 pubblicò un altro studio fortunato, *Il pensiero e il gusto estetico in Italia dal Medio evo ai nostri giorni*[90]. Aggregato all'Ateneo di Bergamo nel 1904 come socio corrispondente, nel 1926, tornato in città, fu ascritto fra i soci attivi[91].

All'Accademia di Milano fu allievo di due illustri maestri, Michele Scherillo e Francesco Novati, che gli trasmisero la passione per Dante che infatti divenne l'argomento fondamentale dei suoi lavori a partire da quando era ancora studente universitario, nel 1897, con una nota sul *De vulgari eloquentia*[92]. Seguirono numerosi studi che raccolse in parte nel 1901 in un unico volume dal titolo *Pagine sparse di studi danteschi*[93]. "Egregio dantista"[94], Domenico Ronzoni a partire dal 1914, mentre era docente al collegio di Celana, entrò a far parte

[89] Domenico Ronzoni, *Nozioni d'Arte Letteraria*, Tipografia Bergamasca C Conti e C., Bergamo 1914, pp. 378; Società Editrice Internazionale, Torino 1936, pp. 404.

[90] Ho rintracciato solo l'edizione SEI, Torino 1932, pp. 86

[91] AsA, Registro dei *Verbali Sessioni Private 1881-1952*, p. 21v, 3 luglio 1904, essendo presenti i soci dantisti Fiammazzo e Mazzoleni; Cfr. inoltre Luigi Tironi, *Repertorio dei Soci e delle cariche Sociali delle tre Accademie,* ""AttiBg"", Vol. LV (1992-1993), tomo IV, p. 308.

[92] *Di un passo disputato nel De vulgari Eloquentia: "Divinam curam expectare noluerunt I, II, 3*, "Biblioteca delle Scuole italiane", 1897; sullo stesso passo scrisse l'anno successivo: *Ancora sul 'divinam curam' del De vulgari Eloquentia*, in "Giornale Dantesco", VI (1898), pp. 509-513. E di nuovo: *Leggendo il De vulgari Eloquentia nell'edizione critica di Pio Rajna*, Artigianelli, Monza 1898, pp. 24

[93] *Pagine sparse di studi danteschi*, Tipografia Artigianelli, Monza 1901, pp. 150; contiene i seguenti saggi: *La concezione artistica della Commedia e le opere di S. Bonaventura (1900),* lavoro recensito sul "Bullettino della Società Dantesca Italiana", vol VIII Nuova Serie, 1900-1901, pp. 176-178*; Le pecore matte. Commento ad alcune terzine del c. V del Paradiso (1900)*, lavoro recensito sul "Bullettino della Società Dantesca Italiana", vol VIII Nuova Serie, 1900-1901, p. 87, e pure "Il Giornale Dantesco", vol. X (1902), p. 172; *Leggende medievali e la pianta dispogliata*; *La corda; Dante fu ascritto ai frati de poenitentia?* con recensione in "La Civiltà Cattolica", anno LIII, vol. 5 della serie XVIII, 1902, p. 606, dove si esprime un giudizio "assai favorevole" e si loda l'autore, del quale si attendono altri due studi promessi nella prefazione, per "quella stima e quel rispetto che lodevolmente egli usa verso i letterati da cui si scosta". Oltre a questi e agli altri studi citati più avanti, scrisse i seguenti saggi danteschi: *Per la storia della fortuna di D. nel Quattrocento,* "Giornale dantesco ", VII [1899] 172-173; *L'umile capestro,* "L'Ateneo letterario artistico", XXIV [1902], 3; *L'apologia di Antonio Raudense e la fortuna di D. nel Quattrocento,* "Giornale dantesco", X [1902] 1-3; *Tradizionalismo dantesco*, "Fanfulla della Domenica", 6 dic. 1903; *I due paradisi nel Paradiso dantesco*, "Giornale Dantesco", 26 febbr. 1909; *Perché nella Divina Commedia c'è il Paradiso terrestre,* Ibidem, XXI [1913] 258-263; *La povertà di Dante*, "Albo Dantesco", Roma 1921; *La scomunica di D. e la sua lettera ad Arrigo VII. D. frate regolare de Poenitentia tertii ordinis S. Francisci*, Gubbio 1926; *La scomunica di D. e una profezia di Beatrice*, "Annuario del R. Liceo-Ginnasio P. Sarpi", Bergamo 1928.

[94] B. Belotti, cit., p. 157.

del Comitato d'onore per le celebrazioni dantesche a Ravenna del 1921[95]; egli figura inoltre fra gli autori degli articoli dell'*Albo Dantesco* edito dal "Bollettino Dantesco" di Ravenna in occasione del VI centenario del 1921[96].

Importante il suo lavoro del 1902 *Minerva oscurata. La topografia morale della Divina Commedia*[97], argomento che poi riprese in una polemica con Francesco Flamini all'uscita del primo volume di quest'ultimo su *I significati reconditi della Commedia di Dante*, nel 1903, con interventi e pubblicazioni che si protrassero almeno fino al 1906[98] e con il coinvolgimento di altri studiosi[99]. La polemica contribuì a portare "nella *vexata quaestio* della struttura morale della Commedia osservazioni e notizie utili e servì a veder meglio a quali fonti Dante attingesse le sue dottrine e come le rielaborasse secondo la necessità del poema"[100]. E fu proprio quest'opera in nuce, col titolo *Struttura morale della Divina Commedia,* che Domenico Ronzoni, laureato da pochi anni presso l'Accademia Scientifico-letteraria di Milano, aveva presentato nel 1902 al concorso che il Ministero aveva bandito su di un tema dantesco, vita o opere, da trattare con "novità d'intendimento o di ricerche". Al concorso furono accolti 68 lavori; 6 furono premiati, altri furono segnalati in tre diverse categorie: 7 nella prima, 12 nella seconda, 19 nella terza. Ma nella relazione stesa dalla commissione ministeriale, formata da esponenti della critica letteraria del tempo – Alessandro D'Ancona, Isidoro Del Lungo che fu presidente della Società Dantesca Italiana e tra i principali promotori delle conferenze in Orsanmichele, Francesco D' Ovidio, Guido Mazzoni e Michele Scherillo –, fu sottolineato il rammarico di non poter premiare il lavoro di uno studioso, essendo il concorso riservato esclusivamente a docenti delle scuole superiori statali e a quelle pareggiate:

---

[95] Cfr. *Comitato d'onore*, "Bollettino Dantesco", 1914, gennaio-febbraio, allegato. Facevano parte di tale Comitato d'onore anche i bergamaschi canonico prof. Francesco Brembilla e l'avv. Comm. Giovanni Battista Preda.

[96] "EcoBg", 1 agosto 1921.

[97] Editrice B. Manzoni, Milano 1902, pp. 251. L'opera è dedicata al "Card. Felice Cavagnis onore e lume della mia terra". In questo lavoro "negava la fonte aristotelica della classificazione dell'Inferno, e riduceva a due le male disposizioni (incontinenza e malizia), escludendone la bestialità; e negava inoltre che D. nell'ordinare i beati delle sfere avesse seguito un criterio astrologico", E. Esposito, cit., p. 1039. In un articolo dell'EcoBg del 21 aprile 1904, pp. 1-2, l'articolista Pietro Zaccaria Donizetti, riassumendo ampiamente il libro, sottolineò le polemiche suscitate dal lavoro di Domenico Ronzoni con questo suo libro *Minerva oscurata*, titolo col quale non voleva polemizzare col Pascoli, che aveva scritto un saggio dantesco dal titolo *Minerva oscura*, bensì per sottolineare come il progetto dantesco fosse chiaro e lineare, coerente con il mondo ideale dell'autore, e come invece fosse stato "oscurato" dai vari commentatori.

[98] Domenico Ronzoni, *La scena dell'azione fittizia della D.C. secondo Francesco Flamini*, Tipografia M. D'Auria, Napoli 1903, pp. 42; Id, *I fondamenti dell'Ordinamento morale della D.C. ed una variante del c. IV del Paradiso: replica a Francesco Flamini*, Tipografia Artigianelli, Monza 1906, pp. XIV-151; Id, *Ancora dell'ordinamento morale dell'Inferno*, "Giornale dantesco", XIV [1906], pp. 218-243.

[99] Cfr. ad esempio la lunga recensione di Ernesto Giacomo Parodi in "Bullettino della Società Dantesca Italiana", 1908, settembre, pp. 182-201.

[100] E. Esposito, in *EncD*, cit., p. 1039.

> Alla Commissione duole di dovere per questa ragione non tenere conto, nell'assegnazione del premio d'uno dei saggi presentati a questo concorso, com' è quello del Rev. dott. Domenico Ronzoni (Monografia *Sulla struttura morale della Divina Commedia*). Il quale, intelletto maturo e sobrio, e già provato negli studi danteschi, ha il merito d'aver pensato seriamente e scritto, se non con eleganza, certo con chiarezza e precisione, un ragionamento sulla topografia morale del poema, singolarmente pregevole, così per la larga comprensione del soggetto, come per la sodezza e sincerità della dottrina[101].

Negli ultimi scritti il Ronzoni sostenne che Dante apparteneva all'ordine dei frati regolari, colpito assieme a loro dalla scomunica del Concilio di Vienne del 1311, vivendo così la *magna tribulatio,* cui Dante stesso accenna nella lettera ad Arrigo VII, e che infine fu assolto nel 1319 dal papa Giovanni XXII[102]. Da tali vicende, tuttavia, Il Ronzoni giungeva a conclusioni inedite:

> La *Commedia* sarebbe, tra l'altro, una solenne apologia dei terziari ingiustamente accusati di professare idee ereticali sulla dottrina della somma felicità in terra e perciò scomunicati, immeritatamente privati dell'*hereditas pacis* intesa come "godimento dei beni spirituali riservati a chi vive nella comunione della Chiesa". Con tale interpretazione il R. riteneva di presentare il poema come il canto della riforma religiosa, morale, politica, che doveva riposare sulle basi dell'accordo tra la Monarchia e il Papato e sulla vera povertà francescana che doveva togliere tanti abusi della Chiesa e spegnere tanti odi e tante cupidigie[103].

Ronzoni morì nel 1933. Nell'annunciarne la morte, così scriveva il "Giornale Storico della Letteratura Italiana":

> Il 2 maggio u.s. si è spento quasi improvvisamente, a 65 anni, nella sua Bergamo, il sacerdote dott. Domenico Ronzoni, valoroso insegnante in quel liceo. Ingegno originale, nutrito di buoni studi, profondo specialmente nelle dottrine teologiche, si volse di preferenza all'interpretazione dell'opera dantesca, e in particolare delle questioni religiose che ad essa si riferiscono, in saggi critici e polemici che non possono essere dimenticati: citiamo le *Pagine sparse di studi danteschi* (1901), *Minerva oscurata. La topografia morale della Divina Commedia* (1902), e *La scomunica di Dante e la sua lettera ad Arrigo VII* (1926), nella quale è un'interpretazione affatto personale dell'attività politica e religiosa del poeta. I suoi giudizi e le sue opinioni, anche se non ebbero sempre il consenso della critica, provano tuttavia la sicura dottrina teologica, l'acume dialettico e il fervore di indagini e di ricerche dello studioso bergama-

[101] "EcoBg", 12 marzo 1902, p. 2.

[102] D. Ronzoni, *Il Concilio di Vienne e la genesi della Divina Commedia*, "Ars Italica", anno 9. n. 6. 20 maggio 1921, poi Grazzini, Pistoia 1921, pp. 13.

[103] "EcoBg", 29 settembre 1921, p. 2. In questo articolo si sottolinea come il lavoro del Ronzoni apra a molte problematiche sulle quali i dantisti sono divisi, sostenendo che Dante fu un frate regolare *de poenitentia*, "presupposto storico necessario per l'intelligenza dell'opere del poeta".

> sco. Il quale attendeva in questi ultimi tempi ad ampliare il suo lavoro su *Dante e il terz'ordine di S. Francesco*, che aveva mosso [sic] tempo fa a rumore il campo degli studiosi di Dante, quando la morte inesorabile ha pur troppo, troncato per sempre la sua onesta fatica (L. P.)[104].

Non propriamente bergamasco, concluse però la propria esistenza in Bergamo Antonio Belloni (Padova, 19 dicembre 1868 – Bergamo 13 luglio 1934)[105]. Originario di Padova, dove si era laureato nel 1888, allievo di Guido Mazzoni, fu docente in vari licei d'Italia, poi Provveditore agli Studi, Ispettore scolastico. Ultimo suo impegno di lavoro fu la presidenza dell'Istituto Magistrale "Paolina Secco Suardo" che fu indotto a lasciare pochi mesi prima della morte, avvenuta nel 1934 per miocardite. L'istituto, l'anno successivo, istituì una borsa di studio a lui intitolata[106]. Il suo nome è legato soprattutto alla monumentale opera sul *Seicento* nella collana "Storia della Letteratura Italiana" dell'editore Vallardi, che ottenne il premio dell'Accademia dei Lincei; opera che, compilata secondo i criteri più minuziosi della scuola storica, venne giudicata da Benedetto Croce "il miglior trattato di cui si potesse disporre sulla letteratura di quest'epoca"[107]. Oltre a numerose biografie su autori del secolo XVII, fu un appassionato studioso di Manzoni e di Dante; a quest'ultimo dedicò otto articoli, tutti distinti da acribia, pubblicati e recensiti su riviste specialistiche[108]; nel 1906, sul "Fanfulla della Domenica"[109] intervenne con un "suo assennatissimo articolo" contro chi avrebbe voluto abolire lo studio di Dante nelle scuole superiori, o di lasciarlo alla discrezione degli insegnanti, e "traccia le linee essenziali di un saggio

---

[104] "GSLI", vol. 101 (1° semestre 1933), Necrologio, p. 374.

[105] Lo studio più recente sul Belloni è di Amedeo Benedetti, *Antonio Belloni, secentista vallardiano*, "Studi Secenteschi", vol. LVI (2015), pp. 263-274; Cfr. inoltre Carmine Jannaco, *Belloni Antonio*, *DBI*, vol. 7 (1970), p. 769-771; vari necrologi: Vittorio Cian, "GSLI", vol. CIV (1934), p. 183; "RivBg", 1934, pp. 385-386; "La Voce di Bergamo", 14 luglio 1934, p. 3; "EcoBg", 14 luglio 1934, p. 4 e 15 luglio 1934, p. 3; "Il Popolo d'Italia", 15 luglio 1934, p. 7; "Riviste letterarie" 1934, fascic. 4-5, p. 14.

[106] "EcoBg", 21 marzo e 4 giugno 1935 rispettivamente alle pp. 3 e 5.

[107] Benedetto Croce, *I trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracian*, "Atti dell'Accademia Pontaniana", 29 (1899).

[108] *Sopra un passo dell'egloga responsiva di Giovanni del Virgilio a Dante*, "GSLI", vol. XXII (1893), p. 354-372; *Osservazioni sull'episodio di Ciacco*, Angelo Draghi, Padova 1899, pp. 14, recensito in "GSLI", 34 (1899), p. 258-259, giudicato non troppo persuasivo, ma con "osservazioni ingegnose"; *Intorno a due passi di un'egloga di Dante*, Fontana, Venezia 1895, pp. 19, recensito in "GSLI", vol. XXVIII (1896), p. 250, cfr. anche "Bullettino della Società Dantesca", N.S., III. 6-9; *Postilla dantesca*, "Rivista mensile di lettere, di storia e d'arte", I (1900), p.40: "Cerca di rafforzare, con alcune sue osservazioni, l'opinione di coloro che alla voce *regge* del v. 82 Inferno danno il significato di resistere; *Versi apocrifi in un'Egloga di Dante* / Antonio Belloni. - Padova: Tip. La Garangola, 1923, pp. 23; *Dante e Lucano,* "GSLI", vol XL (1902), pp. 120-139; *L'usuriere Vitaliano. Illustrazione storica d'un verso di Dante (Inf XVIII 64-70)*, "GSLI", vol XLIV(1904), pp. 392-406; *Versi apocrifi in un'egloga di Dante*, in AaVv, *Dante: la poesia, il pensiero, la storia: commemorazione del secentenario dantesco promossa dagli studenti di lettere della R. Universita di Padova*, F.lli Drucker, Padova 1923, pp. 245-269.

[109] *La lettura di Dante nei licei,* "Fanfulla della domenica", 1906, n. 43.

e profittevole insegnamento dantesco liceale".[110] Fu autore anche di "un pratico volumetto di natura didattica, *La correzione dei componimenti d'italiano nelle scuole secondarie*"[111].

Altro personaggio di altissimo livello in ambito letterario fu Eugenio Donadoni[112] (Adrara S. Martino-Bergamo, 17 novembre 1870 – Milano, 15 giugno 1924). Proveniva da una famiglia numerosa e disagiata, trascorse l'infanzia a Sarnico. Rimasto orfano di madre a 13 anni, ottenne un posto gratuito nel collegio dei Salesiani di Torino, dove iniziò gli studi ginnasiali per completarli poi ad Alassio. Impegnato in un modesto impiego a Milano, proseguì per proprio conto gli studi liceali, conseguendo da privatista la licenza a Lodi, per poi portarsi a Roma, dove, alunno del Collegio Cerasoli[113], frequentò per due anni la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma che però dovette lasciare, non godendo più della borsa Ceresoli che gli fu tolta da un notabile locale in contrasto con suo padre per motivi politici. Si trasferì allora in Sicilia dove insegnò in vari comuni isolani, conseguendo nel 1894 la laurea in lettere all'università di Palermo. Insegnò quindi a Lucca nel 1899, a Ventimiglia nel 1900; tornò di nuovo in Sicilia, a Patti e a Palermo, finché nel 1903 approdò al liceo "Umberto I" di Palermo, dove insegnò fino al 1909, poi al liceo "Garibaldi" e all'Istituto Sant'Orsola di Napoli fino al 1912; nel 1913 fu al Liceo "Berchet" di Milano, con un contemporaneo incarico all'Università di Napoli e successivamente, voluto da Concetto Marchesi, a quella di Messina. Nello stesso anno 1913 sposò Melina Pastorelli di Palermo dalla quale ebbe due figli, Sergio divenuto poi insigne egittologo, e Miriam. Vincitore di concorso, nel 1922 fu chiamato a succedere a Francesco Flamini sulla cattedra dell'Università di Pisa, dove tuttavia rimase soltanto due anni, per l'immatura

---

[110] "Bullettino della Società dantesca italiana", 1908 giugno, pp. 147-148.

[111] Edito da Albrighi, Roma 1906. Citaz. da Amedeo Benedetti, *Antonio Belloni*, ecc. cit., p. 270.

[112] Fondamentale è la voce *Donadoni, Eugenio* di Lucia Strappini, in *DBI*, vol. 40 (1991), p. 800-806. Cfr. inoltre Luciana Martinelli, in *EncD*, 1970, vol. II, p. 554; *Donadoni Eugenio 16 novembre 1870 – 15 giugno 1924. Appunti biografici,* "Liceo Ginnasio Giovanni Berchet " di Milano, p. 51; Necrologio, "Bollettino della Biblioteca Civica", lug-set 1924, pp. 128-129; Giuliano Donati Petteni, *Colloqui e profili*, La Scuola, Brescia, 1968, pp. 213-219; Pietro Rivoire, *Eugenio Donadoni,* ""RivBg"", giugno 1925, pp. 2275-2281; "Leonardo", Rassegna mensile, 20 maggio 1926, 5, p. 124; P., *Eugenio Donadoni critico e letterato bergamasco*, "RivBg", Anno 13, giugno 1934, pp. 249-252; Maria Magni, *Due poemetti di Eugenio Donadoni*, "RivBg", Anno 18, aprile 1939, pp. 174-178; Bortolo Belotti, S*toria di Bergamo e dei bergamaschi*, Edizioni Bolis, Bergamo 1989, VIII, p. 155-6; Walter Binni, *Eugenio Donadoni nel venticinquesimo anniversario della morte*, Nuova Italia, Firenze 1949, poi in *Critici e poeti dal Cinquecento ad oggi*, La Nuova Italia, Firenze 1951, quindi in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1963, pp. 161-178; Vittorio Mora, *Eugenio Donadoni, l'anima e il pensiero critico.* Tesi di laurea, relatore Alberto Chiari, Università Cattolica, Milano 1942, fogli IV-249; Bortolo Tommaso Sozzi, *Ricordo di Eugenio Donadoni*, "Studi Tassiani", 1951, pp. 86-88; Id, *Rilettura critica di Eugenio Donadoni (1870-1924)*, "AttiBg", 1983-4, pp. 245-258; Bruno Bellini, *Valle di Adrara appunti di storia*, Banca Popolare di Bergamo - Credito Varesino, Industrie Grafiche Bresciane, Brescia 1997, pp. 334-335. Alcune notizie biografiche, contenute negli articoli citati, sono contraddittorie, o almeno non uniformi.

[113] Lo studio più completo sul Collegio Cerasoli è quello di Giuseppe Locatelli, *Il Collegio Cerasoli in Roma e la città di Bergamo*, "Bergomum", Anno 28, luglio-settembre 1934, pp. 1-58.

scomparsa, avvenuta nel 1924 in una clinica di Milano. Sepolto dapprima al cimitero comunale di Musocco, in occasione del decimo anniversario di morte, i suoi resti furono portati al Monumentale. Un suo amico e biografo colse in lui alcuni aspetti di "tendenza al misticismo", di "asceta laico", di uomo "assetato di verità e di giustizia"[114], con un carattere spigoloso che lo rese spesso impopolare, ma al contempo assai amato e stimato dai suoi allievi. La sua attività di studioso lo impose come specialista in vari ambiti: dalla letteratura latina al medioevo, da Gaspara Stampa, a Leopardi, da Tasso a Foscolo, da Manzoni a Fogazzaro. Lui stesso fu poeta, attività che non fu molto significativa ma che, iniziata nel 1892, si protrasse per tutta la vita, in particolare con la composizione di poemetti.

Dante "sollecitò nel Donadoni una sorta di simpatia psicologica"[115]:

> L'interesse per l'analisi introspettiva, la cura di vita interiore che caratterizzano l'opera sua, nutrita dagl'ideali di religiosità e di umanità dello spiritualismo idealistico, predisposero il Donadoni all'interesse per il Medioevo e per Dante, la cui opera volle indagare prima per attrazione verso l'esperienza spirituale e morale dell'Alighieri che per un intento di ricerca intorno ai fatti storici, culturali, filologici[116].

Infatti, se si eccettua un suo studio del 1905 *Sull'autenticità di alcuni scritti reputati danteschi*, un'opera che avrebbe richiesto padronanza filologica che in effetti Donadoni non possedeva[117], tutti gli altri contributi mirano all'indagine psicologica dei personaggi, con un'attenzione alla rilevanza estetica e poetica del capolavoro dantesco, nel quale "colse il rilievo umano, la concretezza terrestre e il pathos morale delle figure e dei personaggi"[118]. I saggi danteschi di maggior spessore del Donadoni sono stati raccolti da Walter Binni[119].

---

114 P. Rivoire, *Eugenio Donadoni*, cit., p. 2275.

115 L. Martinelli, in *EncD*, cit., p. 554.

116 Ibidem. Sull'opera del Donadoni dantista v. anche Bortolo Tommaso Sozzi, *Eugenio Donadoni*, in *Letteratura italiana. I critici*, III, Milano 1969, pp. 2055-2089 (con appendice antologica di W. Binni e bibliografia).

117 *Sull'autenticità di alcuni scritti reputati danteschi*, A. Reber, Palermo 1905, pp. 110. L. Martinelli, cit., scrive che in tale operetta "Donadoni nega l'attribuzione a Dante delle tre canzoni morali *Le dolci rime d'amor, Poscia che Amor, Doglia mi reca,* e di conseguenza anche il IV trattato del *Convivio*. L'autenticità delle rime e del trattato fu riaffermata dal Parodi in 'Bullettino della Società Dantesca Italiana', XIII (1906) 150-154, e in seguito non più posta in dubbio". Questo lavoro di Donadoni fu segnalato nel numero successivo del "Bullettino" (Settembre 1907, p. 217), dove si riporta solo parzialmente il giudizio formulato dal GSLI, vol XLVII (1906). Questa rivista infatti recensì alle pp. 162-164 il lavoro di Donadoni, esordendo con un giudizio lapidario e quanto mai determinato: "A' nostri giorni, questo opuscolo potrebbe credersi una burletta" (p. 162). E, dopo una stringata quanto perentoria demolizione della tesi del Donadoni, conclude: "Dopo ciò, non avevamo ragione di dubitare che l'opuscolo presente, in cui v'è pure tanto studio e sforzo d'acume, fosse scritto con intenzione di parodia?" (p. 164).

118 L. Martinelli, cit.

119 Eugenio Donadoni, *Studi danteschi e manzoniani*, a cura di W. Binni, La Nuova Italia, Firenze 1963. Vi sono raccolti i seguenti saggi danteschi con le rispettive indicazioni bibliografiche: *Il canto VIII del Purgatorio* (pp. 325), *Il canto XV del Paradiso*, (pp. 27-49), *Il canto XXVI*

Al Donadoni, del resto, hanno dedicato indagini critiche e lavori di raccolta bibliografica illustri studiosi, come Benedetto Croce, Adolfo Omodeo che fu suo allievo al liceo palermitano[120], Luigi Russo, Bortolo Tommaso Sozzi, Attilio Momigliano. Quest'ultimo di lui scrisse:

> L'Italia non ha avuto, dopo il De Sanctis, un giudice di poeti più ricco e più profondo di lui. La sua penetrazione psicologica non ha forse uguali nell'opera di nessun altro critico italiano o straniero; nessuno ha saputo vedere bene come lui in una lirica, in un poema, in un romanzo, la biografia spirituale di chi scriveva[121].

Notissima e autorevole è la figura e l'opera di Gioele Solari[122] (Albino-Bg, 25 aprile 1872 – Torino, 8 maggio 1952) per il quale occorre un discorso dantesco a parte. Dopo le scuole elementari frequentate ad Albino, Solari fu allievo del collegio San Francesco dei padri Barnabiti di Lodi[123], per poi trasferirsi all'università di Torino. Conseguì le lauree in Giurisprudenza (1895), in Lettere (1896), in Filosofia (1897); fu docente in più università, ma soprattutto in quella di Torino dove fu maestro indiscusso per trent'an-

del Paradiso (pp. 51-74), *Le tre donne della "Commedia"* (pp. 75-99), *Atti sovrumani nella "Commedia"* (pp. 101-123), *Le nostalgie dantesche* (pp. 125-142), *In commemorazione del sesto centenario della visione dantesca* (pp.143-178); quest'ultimo articolo, pubblicato a suo tempo dalla Tipografia F. Raselli, Cherasco 1900, pp. 23, fu pronunciato nel Regio Ginnasio di Ventimiglia il 7 aprile 1900 e fu recensito con favore in "Bullettino della Società Dantesca Italiana", vol VIII Nuova Serie, 1900-1901, pp. 238-239. Altri contributi danteschi del Donadoni: *Il canto V del Purgatorio*, in Umberto Bosco – Giovanni Iorio, *Antologia della critica dantesca*, Principato, Milano 1972, vol. II, pp. 149-152; Recensione a *Dante nel pensiero inglese*, opera di Alice Galimberti (Le monnier, Firenze 1922), in "Nuova Antologia" anno 57 (1922) fasc. 1206, pp. 367-371; *La Divina Commedia* (a c.), Federazione italiana delle Biblioteche popolari, Milano, pp. 267.

[120] Cfr. *Lettere di Eugenio Donadoni a Adolfo Amodeo*, "Esperienze letterarie", Anno 5, n. 4 (ottobre-dicembre 1980), pp. 68-84.

[121] Attilio Momigliano, *Studi di poesia*, Laterza, Bari 1938, pp. 228-234; cfr. pure di A. Momigliano, *Donadoni elegiaco,* "Corriere della Sera", 18 aprile 1936, poi in *Studi di poesia*, Laterza, Bari 1938.

[122] La bibliografia è vastissima. Mi limito agli ultimi studi: Aa. Vv., *Gioele Solari nella cultura del suo tempo*, Franco Angeli, Milano 1985; Alberto Contu, *Questione sarda e filosofia del diritto in Gioele Solari*, con un saggio di Norberto Bobbio, Giappichelli, Torino 1993; *La vita degli studi: carteggio Gioele Solari-Norberto Bobbio 1931-1952,* a cura e con un saggio introduttivo di Angelo D'Orsi, F. Angeli, Milano 2000; Davide Cadeddu, *Del liberalismo di Luigi Einaudi: tre esercizi di lettura*, CUEM, Milano 2007. Francesco D'Agostino (a cura di), *Il problema del diritto e dello Stato nella filosofia del diritto di Giorgio Guglielmo Federico Hegel*, G. Giappichelli Editore, Torino 2005. La bibliografia precedente, anche quella di ambito locale, è facilmente reperibile nella nota introduttiva a Norberto Bobbio, *Gioele Solari (1872-1952). A trent'anni dalla morte*, "Archivio Bergamasco", 3, 1982, pp. 199-204.

[123] Fu l'allievo migliore dell'anno 1892 in cui conseguì la licenza liceale, per cui ebbe l'onore del ritratto a olio che ancora si può ammirare nella quadreria del collegio. Cfr. *I Barnabiti a Lodi. III Centenario. I Centenario del Collegio San Francesco*, Tipografia delle Missioni, Via Monterosa 81, Milano 1934, p. 364. Lo stesso era accaduto nel 1887 ad Alessandro Solari di Albino, forse suo parente, che divenne poi "monsignore e canonico di S. Giovanni in Laterano in Roma, addetto alla Legazione della S. Sede nella Repubblica dell'Equatore"(*Ibid.*, p. 360).

ni, dal 1918 al 1948, avendo per allievi figure poi divenute eminenti, come ad esempio Norberto Bobbio che gli succederà sulla cattedra torinese. Accademico dei Lincei e di altre prestigiose accademie, fu socio attivo anche del nostro Ateneo, aggregato il 17 marzo 1935[124]. Sempre legato alla sua terra d'origine, dove peraltro volle essere sepolto, ne fu profondo conoscitore e studioso, presentando, in una relazione letta il 2 febbraio 1941 all'Accademia delle Scienze di Torino, la *Storia di Bergamo e dei bergamaschi* di Bortolo Belotti, uno studio vero e proprio, come era nel suo stile: 16 fitte pagine con acute osservazioni, qualche critica e suggerimenti all'autore[125].

Gioele Solari non fu evidentemente un dantista puro, anzi si occupò di Dante solo in due suoi lavori. In un primo saggio del 1899, dal titolo *Le idee sociologiche di Dante*[126], sottolineò come il libro I della *Monarchia* avesse carattere squisitamente sociologico, e come il pensiero dantesco in tale ambito avesse influenzato tutto il pensiero rinascimentale italiano fino all'Ottocento. Concluse affermando che l'indagine sociologica nell'opera dantesca è degna di studio ed esalta il valore universale della *Commedia*:

> Questo nuovo aspetto sotto cui ci si presenta l'Allighieri [sic] è soprattutto degno di studio in un'epoca come la nostra, in cui le aspirazioni umanitarie sono tanta parte della vita degli individui e degli stati. Nella prima metà di questo secolo allorché il Romanticismo aveva dato alla letteratura un indirizzo eminentemente politico e civile, Dante fu considerato negli scritti e nella coscienza degli italiani, come il genio divinatore dell'unità nazionale. Oggidì, riconosciuto nei popoli il diritto all'indipendenza nazionale, la figura di Dante anziché rimpicciolirsi si è allargata e dall'Italia si è estesa all'umanità. Egli è che nel sacro poema, nell'opere sue, i pensieri, i sentimenti, gli affetti dell'intero genere umano si agitano e si commuovono accanto ai dolci affetti della patria. Tale è la sorte degli uomini di genio. L'opere i nomi loro durano eterni, perché eterna è la natura umana ch'essi ritrassero nella sua integrità e universalità. A misura che l'ideale umano si allarga, a misura che nel corso faticoso della storia gli individui dapprima, poi i popoli e le società rivendicano i loro diritti, spesso da secoli conculcati, questi uomini eletti appaiono alla mente che li contempla vere pietre miliari, che segnano il cammino percorso e additano la via dell'avvenire (pp. 35-36).

Un'altra incursione in campo dantista di Gioele Solari fu il lungo saggio su *Il pensiero politico di Dante*[127] con sottotitolo "Rassegna critica delle pubbli-

---

[124] Cfr. AsA, Registro *Verbali sessioni private 1881-1952*, p. 25v. G. Solari fu aggregato assieme ad altre 38 personalità, essendo Presidente Ciro Caversazzi che convocò un'adunanza generale, dopo una lunga pausa che durava dal 1926.

[125] *La Storia di Bergamo e dei Bergamaschi di Bortolo Belotti*, "Bergomum", 1946, Aprile-Giugno, Parte speciale, pp. 1-16.

[126] Gioele Solari, *Le idee sociologiche di Dante*, "Rivista di sociologia", Tip. Editrice Marchigiana, Civitanova Marche 1899, pp. 1-36. Presso la Biblioteca Mai di Bergamo, molti estratti dei saggi del Solari sono raccolti in G. Solari, *Scritti vari 1898-1917*, voll. 2. Questo saggio è contenuto nel vol. I.

[127] *Il pensiero politico di Dante*, "Rivista Storica Italiana", vol I, 1923, Editrice Principato, Messina-Roma 1923 pp. 373-455; reperibile anche in G. Solari, *Scritti vari 1921-1931*, vol. 2, II.

Fig. 5. Eugenio Donadoni.

Fig. 6. Gioele Solari.

cazioni del secentenario". Difatti, dopo aver esordito che "il secentenario dantesco ha fornito occasione a molti, forse a troppi, di trattare del pensiero politico di Dante", passa in rassegna, con un approfondito esame critico, i lavori di 18 autori che hanno lavorato sul trattato dantesco *Monarchia*. Fin dalle prime righe, denuncia in questi lavori scarsa preparazione storica, filosofica, filologica, giuridica, teologica, nonché la conoscenza approssimativa e insicura di autori fondamentali, quali ad esempio San Tommaso.

Inizia con l'esame delle traduzioni della *Monarchia.* Boccia per il metodo e per i contenuti, eccetto qualche passo, il lavoro di Aldo Nicastro[128], traduzione compresa. Connotato da "serietà di propositi e larghezza di informazione" è il lavoro di Natale Vianello[129], che ignora tuttavia lavori critici recenti e fondamentali ed è impreciso in alcuni passi nella traduzione. Un giudizio positivo ottiene il lavoro di Giambattista Siragusa[130] docente dell'Università di Palermo, che però è debole nella resa della terminologia filosofica.

Solari prende poi in esame gli studi sulla *Monarchia* di Sebastiano Scandurra, Sebastiano Vento, Luigi Picece[131]; esordisce, categorico: "Non [li] crediamo destinati a sopravvivere all'occasione che li ha generati" (p. 385); non nega la buona volontà degli autori, "il loro entusiasmo sincero, la lunga fatica " (p. 385), ma i lavori peccano di superficialità, di ingenuità, di avventatezza, nonché di "divagazioni non necessarie", per "la forma prolissa e disadorna, l'informazione enciclopedica ed affrettata", con l'aggravante di sovrapporre il proprio pensiero a quello di Dante; lavori di tal genere "costituiscono un pericolo e un danno per il progresso dei buoni studi" (p. 385). La colpa però non è tutta di questi studiosi, bensì della R. Accademia di Napoli che aveva bandito un concorso sul tema "*La filosofia di Dante nel De Monarchia, studiata in se stessa e nelle sue attinenze con lo svolgimento della filosofia politica nel medioevo nei trattati tomistici De regimine principum al Defensor pacis di Marsilio da Padova*. Temi di questo genere sono fatti per allontanare i migliori e per incoraggiare i mediocri" (p.386). Esprime in particolare la sua meraviglia nel constatare come l'opera del Picece sia stata premiata dalla Società Reale di Napoli: un'opera certo voluminosa, di circa 600 pagine, per il quale l'autore "non risparmiò fatiche", ma il cui assunto si rivela "slegato, privo di efficacia, relativamente povero di idee originali e direttive, mentre non si contano le ripetizioni, le digressioni, le

---

128 Aldo Nicastro, *Il De Monarchia di Dante. Nuova versione con un esame esplicativo,* La Tipografia, Prato 1921.

129 Natale Vianello, *Il trattato della Monarchia di Dante Alighieri*, Studio Grafico editoriale, Genova 1921, pp. 220.

130 Giambattista Siragusa, *Il trattato della Monarchia di Dante*, Sandron, Palermo 1923, pp. 127

131 Sebastiano Scandurra, *Il De Monarchia di Dante Alighieri e i suoi tempi*, Tipografia Orario delle Ferrovie, Acireale 1921, pp. 101; Sebastiano Vento, *La filosofia politica di Dante nel De Monarchia studiata in se stessa e in relazione alla pubblicistica medioevale da S. Tommaso a Marsilio da Padova*, Bocca, Torino, 1921, pp. 401; Luigi Picece, *La filosofia politica di Dante nel De Monarchia studiata in se stessa ecc.*, Tipografia Editrice Appulo Lucana, Melfi 1921, pp. 281-570.

divagazioni" (p. 390). Ma il male che innerva tutta quanta l'opera è di aver voluto piegare il pensiero di Dante al proprio credo filosofico, con "certi suoi presupposti metafisici, che, discutibili in se stessi, sono in assoluto contrasto non pur col pensiero di Dante, ma con tutta la coscienza religiosa e filosofica medioevale" (p. 390).

"Confusione, oscurità di contenuto" (p. 392), citazioni approssimative sono le prime osservazioni per il saggio ponderoso di Sebastiano Vento, che si è già meritato un giudizio negativo sul "Giornale Storico della Letteratura Italiana" del 1922[132]: è inficiato da genericità e supportato da autori superati, da confusione dovuta a "mancanza di senso storico, che è poi il senso di cogliere non tanto le uniformità quanto gli elementi differenziali dei fatti storici" (p. 395), con tragica conseguenza di deformazione del pensiero dantesco operata con una "disinvoltura… che supera ogni limite del credibile" (p. 396); e ancora: "mal celata ignoranza", "arte di simulare una cultura e preparazione che l'autore non ha" (p. 396), in una congerie di "citazioni, brani di autori e di fonti" con "assoluta incapacità a dominare, organizzare" (p. 396).

Anche le opere che reputa positive non sono prive di difetti. Come quella di Ezio Flori[133] da lodare per la "grande vivacità di pensiero e di stile" che denota però scarsa preparazione specifica in materia; "il suo è un libro che si legge volentieri non tanto per la verità che dimostra quanto per l'idealità che lo inspira" (p. 400). Giudica lucido il saggio di Giovanni Vidari[134], ma anche poco condivisibile per certi "ravvicinamenti (…) fra l'ideale politico di Dante e quello di Kant e di Mazzini" (p. 409). Il Solari ritiene interessante i saggi di Luigi Valli[135] per la rivalutazione degli studi danteschi del Pascoli e per aver illustrato il significato etico-politico dell'allegoria della Croce e dell'Aquila, ma soprattutto per aver affrontato il discorso relativo ai rapporti tra la *Monarchia* e la *Commedia*, seppure con tesi non sempre condivisibili.

Giudizio sostanzialmente positivo per Arrigo Solmi[136] che in sette saggi dimostra una "larga e sicura conoscenza della vita e del pensiero giuridico e

---

[132] GSLI, vol. LXXX (1922). Articolata e rigorosa, quanto negativa, recensione a c. di Francesco Ercole, alle pp. 145-166: "(…) Si deve subito constatare che lo scopo propostosi dall'autore è, purtroppo, radicalmente compromesso da un singolare difetto di preparazione, le cui conseguenze, assai gravi, si fanno sentire pressoché in ogni pagnina (…). Intendo alludere alla scarsa conoscenza, che egli rivela – e che non di rado appare trascuratezza ingiustificabile – di tutta la moderna letteratura dantesca e dantologica, – e non soltanto straniera, che l'autore ignora quasi del tutto, ma anche italiana –, intorno al pensiero politico-etico di Dante e, in genere, a tutta quella tradizione pubblicistica medievale, da Agostino a Marsilio, che pur forma l'oggetto del suo studio" (pp. 145-146).

[133] Ezio Flori, *Dell'idea imperiale di Dant*e con appendice *Sulla data di composizione del De Monarchia*, Zanichelli, Bologna, s. a. (ma 1921), pp. 234.

[134] Giovanni Vidari, *Il pensiero politico di Dante*, "Nuova Rivista Storica", 6 (1922), fasc. 5, pp. 413-430; anche presso Società Editrice Dante Alighieri, Milano 1922, pp. 20.

[135] Luigi Valli, *L'allegoria di Dante secondo Giovanni Pascoli,* Zanichelli, Bologna 1922, pp. 299; *Il segreto della Croce e dell'Aquila nella Divina Commedia*, Zanichelli, Bologna 1922, pp. 342.

[136] Arrigo Solmi, *Il pensiero politico di Dante*, Soc. Ed. Voce, Firenze 1922, pp. 254.

politico medioevale" (p. 417), anche se non si è preoccupato di corroborare con una appropriata documentazione le sue tesi. Il saggio su Dante filosofo del diritto di Adolfo Dyroff[137] è ritenuto ottimo, anche se l'autore si dimostra fin troppo sicuro in certe sue asserzioni. "Breve ma seria ricerca" (p. 425) è ritenuta quella di Guido Barilli[138], senza "pretese di fare scoperte" (p. 426), anche se giunge a conclusioni personali discutibili. Positivo il giudizio sul lavoro, costituito da tre saggi, di E. Jordan[139] sulla teoria romana dell'Impero, un lavoro caratterizzato da un rigoroso metodo storico, un tema sul quale l'autore stava ancora studiando. Negativo invece il giudizio per un altro scrittore francese, Léon Prieur[140] che si è occupato del pensiero politico di Dante "con scarso acume critico, con intenti apologetici e polemici" (p. 430), e per di più con una insufficiente informazione storica e bibliografica. Opuscolo di buona divulgazione e non privo di interesse è quello del teologo tedesco Friedrich Wiegant[141] anche se usa "espressioni poco riguardose verso l'Italia" (p. 432). "Indagini acute ed originali" (p. 435) sono quelle di Francesco Ruffini[142] che fa una proposta originale, rispetto a quelle di precedenti autori, sul decretalista innominato che Dante cita nella *Monarchia*: non Enrico da Cremona e Guido di Baisio, ma il cardinale Matteo d'Acquasparta, una proposta che "resisterà alla critica perché profondamente radicata nella realtà storica del tempo e nella psicologia di Dante" (p. 438). Positivo ancora il giudizio per i tre studi di Francesco Ercole[143], seppure non del tutto convincenti i primi due; "il loro successo sta nella novità del metodo e dei criteri seguiti nello studio di Dante. Il cui pensiero politico (…) è rivissuto nella sua genesi e logica interiore nel suo significato ideale" (p. 442), per cui "presenta elementi davvero preziosi e (…) definitivi" (p. 448): Francesco Ercole si alza su tutti gli altri autori "per modernità di ricerche, per novità e importanza dei risultati" (p. 455). Il lavoro di Bruno Nardi[144], invece, che pure ha dei buoni spunti, non soddisfa del tutto il Solari per l'uso di "metodi di ricerca unilaterali e fallaci" (p. 455).

---

[137] Adolf Dyroff, *Dante als Rechtsphilosoph*, "Archiv. Für Rechts-und Wirtschatsphilosophie", Bd., XIV, 1920-21, pp. 251-276.

[138] Guido Barilli, *L' idea romana nel secondo libro della Monarchia di Dante Alighieri*, Officine grafiche mantovane, A. Mondadori, Mantova 1921, pp. 63.

[139] E. Jordan, *Dante et la théorie de l'Empire*, "Nouvelle Revue historique du droit", 1921, pp. 353-396, pp. 191-232 e pp. 334-390.

[140] Léon Prieur, *Dante et l'ordre sociale. Le droit public dan la Divine Comédie*, Parin, Paris 1923, pp. 272.

[141] Friederich Wiegant, *Dante und Kaiser Heinrich VII*, Moninger, Greifswald, 1922, pp. 68.

[142] Francesco Ruffini, *Dante e il protervo decretalista innominato (Monarchia, lib. III, c. III, 10)*, "Memorie della Regia Accademia delle Scienze di Torino", Serie II, LXVI, Bocca, Torino 1922, pp. 69.

[143] Francesco Ercole, *Le tre fasi del pensiero politico di Dante*, "Supplemento n. 19-21 al GSLI, pp. 397-504, Chiantore, Torino, 1922; *L'unità politica della nazione italiana e l'Impero nel pensiero di Dante*, "Archivio Storico Italiano" 1° - 2° dispensa, 1917; *Per la genesi del pensiero politico di Dante*, GSLI 1918, vol. 72, pp. 1-41; pp. 245-287.

[144] Bruno Nardi, *Il concetto dell'Impero nello svolgimento del pensiero dantesco*, GSLI, vol. 78 (2 gennaio 1921), pp. 1-52.

Un altro personaggio, non certamente un dantista puro sangue e neppure bergamasco, ma comunque degno di essere ricordato in questa rassegna, è don Brizio Casciola (1871-1957)[145], che nei primi anni del Novecento venne a operare in territorio bergamasco, dove intrecciò amicizie che perdurarono per più di mezzo secolo[146]. Don Brizio Casciola fu un prete in odore di modernismo; le sue vicende personali lo fecero approdare a Osio Sotto dove fondò una colonia agricola per ospitare orfani e ragazzi con problemi familiari; vi lavorò dal 1904 al 1910, ospitando tra l'altro, presso "Villa Giardino" che gli era stata concessa per realizzare questa sua iniziativa[147], personalità notevoli, come Antonio Fogazzaro, il barnabita Giovanni Semeria, don Romolo Murri. Proprio Fogazzaro, che potrebbe averlo preso a modello per tratteggiare il protagonista del suo romanzo *Il Santo*, stilò di lui, in una sua lettera dell'8 dicembre 1908, l'anno del terremoto di Messina, un sintetico quanto efficace profilo:

> Quel prete si chiama don Brizio Casciola. È umbro. Si fece prete nel seminario di Perugia (…). Andò giovanissimo a Roma dove si fece una larghissima cultura moderna nelle quattro grandi lingue. In pari tempo si diede con incomparabile ardore a opere di carità sociale. Povero come San Francesco, andò mutando vari soggiorni secondo le circostanze. Dovunque andava teneva riunioni periodiche di persone colte, di operai, di signori, per educare e innalzare lo sentimento religioso in genere e raffinare lo spirito anche per mezzo della buona e grande letteratura. Da qualche anno dirige una piccola colonia agricola di orfani e derelitti, fondata da lui grazie alla generosità di un suo ricco amico. Non si ciba che di erbaggi e frutta; conduce vita durissima, lavora anche con le proprie mani. Ogni anno, in estate, fa un viaggio a piedi con i suoi ragazzi, percorre a piedi la

145 Su questa figura cfr. Ferdinando Aronica, *Don Brizio Casciola. Profilo bio-bibliografico*, Rubbettino, 1998, studio che rettifica non poche imprecisioni contenute in studi precedenti; Paolo Marangon (a c.), *Antonio Fogazzaro - Brizio Casciola. Carteggio*, Accademia Olimpica, Vicenza 1996; Pietro Scoppola, *Casciola Brizio*, in *DBI*, vol. 21, 1978, pp. 283-286 con relativa bibliografia.

146 Don Brizio Casciola fu molto amico del bergamasco mons. Giovanni Antonietti della "Casa dell'Orfano" di Ponte Selva (Bg), presso la quale egli trascorse in estate, fino alla vigilia della morte, periodi di lavoro. Cfr. F. Aronica, *Don Brizio Casciola*, cit. p. 163; Giovanni Antonietti, *Conosceva a memoria tutto Dante…*, "EcoBg", 15 dicembre 1957, p. 3. In un volume dedicato all'Antonietti, a p. 130, è riportato un grande affresco di A. Monzio Compagnoni, nel quale sono raffigurati, nella parte alta, Dante tra alcuni grandi italiani e, nella parte sottostante, vari personaggi, tra i quali è ben riconoscibile don Casciola: *In memoria di mons. Giovanni Antonietti. Testimonianza a più voci*, a c. dell'Associazione Allievi e Amici di mons. G. Antonietti, Tipolito Ferrari, Clusone 1984. Per altri legami bergamaschi, fra i quali non è da escludere don Angelo Roncalli, rinvio al mio *Antonio Fogazzaro a Bergamo, tra il card. Antonio Agliardi, Agostino Cameroni e il cugino Angelo Mazzi. Con lettere inedite*, in *Possiamo dirlo grande. Antonio Fogazzaro. Con lettere e letture inedite*, a c. di Erminio Gennaro, "Quaderni dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo", Edizioni dell'Ateneo, Sestante, Bergamo 2015, pp. 9-45.

147 Sostenitore fu il barone prof. Paolo Celesia. "La colonia si inaugurò il 10 agosto a Villa Giardino, già appartenuta a L. Mascheroni, sita a mezza strada fra Osio Sotto e il Brembo, bella e ampia, con parco, brolo e 4 o 5 poderi", in Lorenzo Bedeschi, *Lettere ai cardinali di don Brizio*, EDB, Bologna 1970, p. 38.

> Svizzera, o il Cadore, o il Trentino, o la Savoia (…). Ed egli li istruisce di geografia, di storia, di geologia, di botanica, di ogni cosa. Ora non ha potuto frenarsi ed è corso a Messina (…). Ecco l'uomo, uomo unico. Per me egli vale molti volumi di apologie del cristianesimo. Cristo gli è presente sempre; la religione che produce un uomo come don Brizio non può essere che vera e grande[148].

Ebbene, don Casciola fu un appassionato studioso di Dante, un entusiasmo che, nel corso degli anni, gli suggerì scritti di edificazione e di propaganda socio-politica[149], e che lo indusse peraltro a fare del poeta il proprio mentore in alcuni momenti e per talune scelte, come avvenne in occasione del conclave del 1914, quando scrisse una lettera ai porporati riuniti per eleggere il successore di Pio X, esattamente come aveva fatto Dante inviando una lettera ai cardinali prima dell'elezione di Clemente V: "Non è pertanto da escludere che don Brizio, dantista raffinato, vi si sia ispirato"[150]. Del resto egli sosteneva "il dovere assoluto di studiare in lui [Dante] non solo e non tanto il Poeta, quanto il Cittadino, l'Educatore, il Maestro di pensiero nazionale e civico". E aggiungeva: "Dubito che nelle scuole superiori si faccia questo: tranne che in casi eccezionalissimi. È vergognoso"[151]. Conosceva a memoria quasi tutta la *Divina Commedia*, che egli interpretò in uno studio pubblicato a Bergamo nel 1950, frutto di un lungo percorso di riflessioni e di studi danteschi[152]; studio, definito il suo capolavoro, che ottenne molti consensi critici e recensioni su quotidiani e riviste specializzate[153]. Il vescovo di Bergamo Adriano Bernareggi (1884-1953), molto severo sotto l'aspetto dottrinario e preparatissimo sotto quello letterario, in una lettera del 27 luglio 1950, dopo un breve esordio nel quale faceva riferimento a un loro incontro avvenuto il giorno prima, si complimentò con lui per i "fari di luce" che con questa sua opera proiettava "su tutta la Divina Commedia"[154].

---

[148] Lettera di A. Fogazzaro ad Agnese Blanck, 8 dicembre 1908, in Antonio Fogazzaro, *Lettere scelte*, a c. di Tommaso Gallarati Scotti, Mondadori, Milano 1940, pp. 650-651.

[149] F. Aronica, *Don Brizio Casciola ecc.,* cit. Scritti di edificazione furono tra gli altri *Matelda* e *Vesta Matelda Beatrice.* Per *Matelda* v. le pp. 292-293 del volume dell'Aronica.

[150] L. Bedeschi, *Lettere ai cardinali ecc.,* cit., p. 118.

[151] B. Casciola, *La dottrina politica di Dante*, "San Giorgio", Periodico mensile educativo del Collegio S. Giorgio, Novi Ligure, 1951, 1-2.

[152] Brizio Casciola, *L'enimma dantesco*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1950, pp. 300.

[153] Francesco Adamo Paravin, *E la sua testimonianza fu sincera. Profilo biografico ascetico e culturale di don Brizio Casciola*, Centro Studi Don Brizio Casciola, Montefalco (Perugia) 1971, p. 94; cfr. anche Silvestro nessi, *Un dantista umbro sconosciuto. Don Brizio Casciola*, "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", vol. 62 (1965), Perugia 1965, pp. 248-258. P. Scoppola, cit., lo definisce "acuto commentatore di Dante" p. 285. *L'enimma dantesco* fu recensito in "Giornale d'Italia" 8 aprile 1950, "L'Eco di Bergamo" 14 aprile 1950, "Nazionale" 26 aprile 1950, "Tempo di Milano" 18 maggio 1950, "Fiera Letteraria" 25 febbraio 1951, "Responsabilità del sapere" e "Letture" 4 aprile 1951, "Humanitas" novembre 1951 a c. di Valeria Lupo, pp. 1070-1075

[154] F. A. Paravin, *E la sua testimonianza ecc.*, cit., pp. 100-101. Altri articoli danteschi di don Casciola sono elencati in F. Aronica, *Don Brizio Casciola ecc.,* cit., alle pp. 267-291, contrassegnati dai numeri 135, 149, 162, 167, 169, 171, 173, 222, 242, 324, 338-342, 344, 503, 542, 544. *L'enimma dantesco* è contrassegnato dal n. 535.

Il centenario dantesco del 1921

La cultura italiana incominciò per tempo a prepararsi alle celebrazioni del VI centenario della morte di Dante che si volevano imponenti e ad ampio raggio. Così anche a Bergamo. Finalizzate a sensibilizzare le maestre bergamasche furono le conferenze che la prof.ssa Gerevini[155], negli anni 1920-1921, tenne periodicamente per commentare le prime due cantiche della *Commedia* al Circolo Magistrale "Invernizzi Brasi", in piazza Pontida 28[156]. Lo stesso Circolo continuò poi nel corso del 1921 con altre conferenze dantesche: il 19 maggio con il prof. Alessandro Facheris e il 2 giugno con il prof. Michele Mattioni[157] che arricchì la propria conferenza sulla vita e le opere di Dante con delle proiezioni; seguì nello stesso mese, il 9 giugno 1921, una conferenza su *Pedagogia e didattica dalla Divina Commedia* di C. Crepaldi, regio ispettore scolastico, che la concluse il 19 giugno successivo[158]. Anche l'Università popolare promosse un'iniziativa premonitrice del centenario dantesco, di cui fu protagonista il padre domenicano Marco Righi, dantista: a una prima conferenza della quale non sappiamo titolo e data, seguì una seconda, il 25 marzo 1920 presso il teatro Rubini, dal titolo suggestivo *Un rapido volo alla Città luminosa del più intenso desiderio e del più vivo ricordo!* accompagnata da proiezioni tratte dalle incisioni di Gustave Doré[159]. Finalizzata a illustrare il significato delle celebrazioni centenarie di Dante sotto il profilo religioso-morale fu la conferenza, rivolta alle Donne Cattoliche, del prof. Don Giuseppe Castelli, incontro che si concluse con la lettura della poesia di Giacomo Zanella *A Dante Alighieri*[160]. "Dotte conversazioni" dantesche furono tenute, negli ultimi mesi del 1920, dal prof. Emilio Alemanni del Collegio Celana, presso il Circolo femminile "Giovanna D'Arco", in via Dei Mille 24[161].

---

[155] Potrebbe trattarsi di Elisa Gerevini il cui nome figura nel comitato dantesco bergamasco per le celebrazioni del 1921 di cui si dirà; oppure di Oliva Rudella Gerevini, autrice di numerose pubblicazioni anche di carattere locale e di traduzioni.

[156] "EcoBg", 24 marzo1920, p. 3; 10 maggio 1920, p. 4; 5 marzo 1921, p. 2.

[157] "EcoBg", 1 e 6 giugno 1921, p. 4. Mattioni tenne la stessa conferenza anche a Ponte San Pietro il 4 giugno ("EcoBg", 3 giugno 1921, p. 2). Tra le numerose opere del Mattioni, ve ne sono alcune di argomento locale bergamasco: *Bergamo: Città dei Mille*, Sonzogno, Milano 1926; *S. Pellegrino e le sue rinomatissime terme*, Sonzogno, Milano 1928; *La valle Brembana e le Convalli*, Sonzogno, Milano 1929; *La Valle Seriana e le Valli minori*, Sonzogno, Milano 1929.

[158] "EcoBg", 6 giugno 1921, p.4. Il titolo della conferenza di Crepaldi fu precisato in "EcoBg" 17 giugno 1921 p. 4, correggendo *La pedagogia e la didattica in Dante,* precedentemente annunciato. Penso che sia lo stesso Carlo Crepaldi, autore di *Dante, la vita e l'opera spiegate agli alunni delle scuole elementari e popolari e al popolo nel 6° centenario della morte del poeta*, A. Vallardi, Milano 1921, lavoro dai "concetti peregrini" e fantasioso, come fu recensito con ironia da Armando Sapori nella *Rassegna delle pubblicazioni dantesche italiane del secentenario*, in *Studi su Dante*, Editrice La Voce, Firenze 1921, p. 191.

[159] "EcoBg", 24 marzo 1920, p. 3.

[160] "EcoBg", 16 marzo 1920, p. 3, con ampio riassunto.

[161] "EcoBg", 19 novembre 1920, p. 4.

Riguardo alle celebrazioni del 1921 non mancarono le polemiche. Peraltro è noto come fosse severo e critico il pensiero dell'allora ministro della Pubblica Istruzione Benedetto Croce che, in un ampio articolo in prima pagina del giornale locale, fu elogiato per la decisione presa nel negare i finanziamenti per il centenario dantesco; l'anonimo articolista sostenne che il poeta dovesse essere celebrato in particolare con lo studio e non con gazzarre, con pranzi e con manifestazioni roboanti che, come già si era programmato, avrebbero tolto 8 giorni di scuola; perché invece non celebrare il centenario dantesco facendo studiare a memoria nei licei l'intero poema, con studi seri e profondi nelle Università, considerando che i dantisti più quotati non sono italiani, ma tedeschi? Occorrerebbero due milioni per tali celebrazioni: si destinino invece al riscatto di tanti analfabeti, alla sistemazione o alla creazione di edifici scolastici[162].

Comunque anche in Bergamo nel settembre del 1920 si mise in moto la macchina delle celebrazioni dantesche con un imponente comitato d'onore formato da una quarantina di personalità: dal vescovo Luigi Maria Marelli, ai senatori e onorevoli deputati della provincia Attilio Rota, Gianforte Suardi, Bortolo Belotti, Paolo Bonomi, Carlo Cavalli, Callisto Giavazzi, Giovanni Battista Preda, Evaristo Stefini; dal sindaco che era allora il generale Giovanni Marieni – al quale subentrò poi come nuovo sindaco Sebastiano Zilioli –, al prefetto Roberto Carassi, al provveditore agli studi Alberto Manaira; e poi tutti i presidi delle scuole superiori: Enrico Cesati del Sarpi, Giuseppe Legrenzi dell'Istituto Tecnico, Giulotto della Scuola Tecnica, Caterina Namias delle Scuole Normali; rettori e direttori dei vari collegi vescovili e del seminario: mons. D. Re del seminario, don Giovanni Merisio del collegio Celana, don Pietro Armanni del S. Alessandro, don Davide Regonesi del collegio di Clusone, mons. Giacomo Rossi del collegio di Romano di Lombardia, don Carlo Traini del collegio di Valnegra; il prevosto di Treviglio Ambrogio Portaluppi, il domenicano dantista Marco Righi; i direttori dei giornali: don Clienze Bortolotti dell'"Eco di Bergamo", Pietro Suzzi del "Popolo", Francesco Scarpelli del "Giornale di Bergamo"; quindi i rappresentanti delle istituzioni culturali: il canonico Francesco Brembilla presidente dell'Università Popolare, Cristoforo Scotti presidente della "Dante Alighieri", Ciro Caversazzi presidente della Società di Cultura, Elia Fornoni presidente dell'Ateneo, Ponziano Loverini direttore dell'Accademia Carrara, D'Enasmo preside dell'Istituto Musicale Donizetti; e poi il presidente del tribunale, il procuratore del re, il presidente della Deputazione Provinciale Volpi; e infine alcune personalità: Alessandro Tacchi, Lamberto Sala, Luigi Pagani, Alessandro Colleoni. C'era poi, più ristretto, il comitato esecutivo presieduto dell'on. Avv. Giovanni Battista Preda, con Giovanni Rossi vicepresidente; membri: prof. Enrico Cesati, Elisa Gerevini, Angelo Pinetti, padre Marco Righi, don Angelo Roncalli, don Adolfo Valli. Segretari furono designati Gianni Gervasoni e Rino Pezzini[163].

[162] "EcoBg", 14 agosto 1920, p. 1.
[163] "EcoBg", 20 settembre 1920, p. 4; 6 novembre 1920, p. 3.

Si noterà come gran parte dei componenti dei due comitati fossero personalità che hanno in qualche modo segnato, o avrebbero in futuro segnato, la storia civile e culturale di Bergamo. Il futuro papa Roncalli avrà un ruolo distinto anche nel marzo del 1921, come si vedrà.

Furono predisposte delle tessere ornate da una composizione del pittore Gian Battista Galizzi, mediante le quali i possessori sarebbero potuti intervenire a tutte le manifestazioni promosse dal comitato, al costo complessivo di lire 10 (una copia del giornale costava 20 centesimi), reperibili presso la redazione dei tre giornali cittadini, presso il palazzo della Provincia, dove ebbe sede ufficiale il comitato, e inoltre presso la pasticceria "Roma" del viale Roma, la pasticceria "Donizetti" sul Sentierone, la libreria "Greppi" in via Sant'Alessandro, la libreria "Arnoldi" in Piazzetta Santo Spirito, la libreria "Tacchi" in piazza Garibaldi[164].

Per un maggiore coinvolgimento e sensibilizzazione al centenario ormai alle porte, negli ultimi mesi del 1920 furono reclamizzati i calendari 1921 dei cattolici italiani per il centenario dantesco[165], in vendita presso i domenicani di San Bartolomeo[166].

Subito nel gennaio 1921 iniziarono le manifestazioni che si aprirono con tre conferenze di padre Giovanni Semeria (1867-1931)[167] presso il teatro Donizetti[168]. Iniziò quindi la serie delle *Lecturae Dantis*. Primo oratore fu il padre domenicano Marco Righi, il 12 febbraio 1921, con il canto XII del Paradiso, quello di S. Domenico, ricorrendo in quello stesso anno il settimo centenario della morte del santo[169].

A proposito di celebrazioni domenicane, c'è da sottolineare che in occasione della festa di S. Tommaso d'Aquino del 7 marzo, che era stato proclamato patrono delle scuole da papa Leone XIII, convennero nella chiesa di San Bartolomeo seminaristi di liceo e di teologia, nonché studenti delle scuole pubbliche superiori, per una manifestazione di carattere religioso. Sul portale della chiesa campeggiava una scritta composta dal prof. Don Angelo Roncalli, nella quale, assieme ai sentimenti religiosi di circostanza, sono contenute espressioni che riflettono i conflitti sociali del tempo:

> A Dio Ottimo Massimo/ in onore dell'Angelo della Scuola/ S. Tomaso d'Aquino/ della Domenicana famiglia decoro precipuo/ dell'Italia/ della Chiesa Cattolica/ preclarissimo lume/ la gioventù studiosa bergamasca/ innalza cantici e preghiere/ auspicando alla patria/ dai conflitti fraterni dalle ire pugnaci/ richiamata da quel grande/ alla fulgida congiunta idealità/ della Fede e della Scienza/ giorni sereni e gloriosi/ di più libera convivenza civile/ di cristiana feconda pace sociale.

---

164 "EcoBg", 6 novembre 1920, p. 3.

165 "EcoBg", 2 novembre 1920, p. 4.

166 "EcoBg", 30 dicembre 1920, p. 4.

167 Famosissimo oratore e scrittore. Accusato di modernismo, dovette riparare all'estero. Tornò in Italia come cappellano militare all'inizio della I Guerra mondiale. Vasta la bibliografia su di lui.

168 Segnalate sul "Giornale Dantesco", anno VIII (1921) gennaio-febbraio, p. 21

169 "EcoBg", 28 gennaio, p. 4 e 14 feb 1921, p. 3.

Nel discorso di circostanza, padre Pietro Girondi, illustrando i meriti del *doctor angelicus*, sottolineò che "a ridare più alto contenuto ideale alla letteratura nulla di meglio che un ritorno allo studio ed alla volgarizzazione della *Divina Commedia* di Dante Alighieri"[170].

Nelle successive *Lecturae* furono coinvolti illustri oratori, a cominciare da Nicola Zingarelli (1860 – 1935) dell'Accademia Scientifico-Letteraria di Milano, "una delle più fervide intelligenze, una delle menti più vaste e più profondamente colte che vanti la letteratura", autore del volume su *Dante* della collana Vallardi, che tenne una conferenza il 26 febbraio sul canto II dell'*Inferno*[171]. Il 12 marzo il padre barnabita Alessandro Ghignoni (1857 – 1924) [172], musicista, già conferenziere in Orsanmichele a Ravenna, tenne al teatro Donizetti una conferenza sul canto III dell'*Inferno*[173]. Seguirono quindi le conferenze del prof. Flaminio Pellegrini (1868 – 1928) dell'Accademia della Crusca che parlò il 2 aprile; seguì la *performance* del poeta Francesco Pastonchi (1874 – 1953), che già aveva offerto un magnifico spettacolo a Torino: il 30 aprile 1921, al teatro Donizetti, Pastonchi fu infatti protagonista di una dizione di opere dantesche, con la canzone "Così nel mio parlar voglio esser aspro", i canti XXII e XXVI dell'*Inferno*, il V del *Purgatorio*, il XXXI e XXXIII del *Paradiso*[174]. La conferenza di mons. Angelo Monti di Cremona su *La genesi religiosa e morale del Divino Poema*, concluse il primo ciclo delle "lecturae", prima della pausa estiva[175].

Una conferenza a sé fu quella che si tenne presso l'Università Popolare dove fu protagonista Vito Fedeli (1866-1933)[176], noto compositore e organista, docente presso il conservatorio musicale di Novara, che parlò su *La musicalità di Dante*, conferenza non compresa nelle iniziative del Comitato, tanto che l'accesso fu a pagamento[177]. Il dantista mons. Angelo Monti, che già aveva entusiasmato al teatro Donizetti, il 12 dicembre inaugurò il nuovo anno accademico 1921-22 della stessa Università Popolare con il commento del canto XIII dell'*Inferno*[178].

Nel gennaio 1921 si celebrò al collegio S. Alessandro la festa per la premiazione degli alunni meritevoli dell'anno scolastico 1919-1920, con intervento del vescovo e dell'on. Preda; quest'ultimo "in bella sintesi, elencò gli

[170] "EcoBg", 9 marzo 1921, p. 3.

[171] Cfr. "EcoBg", 23 e 24 febbraio 1921, p. 3.

[172] Su di lui cfr. Aldo Bartocci *Ghignoni Alessandro, DBI*, vol. 53, p. 731-732.

[173] Cfr. "EcoBg", 9 marzo 1921, p. 3.

[174] "EcoBg", 22 marzo, p. 3 e 29 aprile 1921, p. 4. Il giornale ne parlò anche sul n° del 2 maggio successivo (p. 3) con giudizi elogiativi: "Egli ha saputo con la sua voce percuotere tutta la pienezza sonora del verso, impressionare l'orecchio, colpire profondamente lo spirito. E mentre nella sua dizione si è riusciti a percepire la musicalità del verso dantesco, è apparsa alla mente e all'anima tutta la forza e la profondità del pensiero dantesco".

[175] "EcoBg", 4 giugno 1921, p. 4.

[176] Su di lui cfr. Roberta D'Annibale, *Fedeli Vito, DBI*, vol. 45 (1995), p. 615-616.

[177] Cfr. "EcoBg", 7 marzo, p. 4 e 9 marzo 1921, p. 3. L'articolo presenta un ricco schema della conferenza.

[178] "EcoBg", 9 e 12 dicembre 1921, p. 3.

ammaestramenti che si devono ricavare dalla celebrazione del centenario dantesco, eccitò i giovani a leggere e a studiare la *Divina Commedia*, insegnò loro il modo di apprezzare le bellezze di Dante, di ammirarne la perfetta ortodossia dei principii e dei sentimenti cristiani cattolici che formano la base del poema e chiuse con una nutrita citazione di terzine inneggiando ad una società formata e diretta sulla guida di quei principi e di quei sentimenti stessi"[179].

Abbiamo incontrato l'on. Giovanni Battista Preda (1859-1929), avvocato, già Sindaco di Bergamo dal 1908 al 1914, come componente del Comitato d'onore e come presidente del Comitato esecutivo per le celebrazioni dantesche. Se la sua presenza nel primo gruppo fu d'obbligo per il suo ruolo di parlamentare, la presidenza che ricoprì nel comitato esecutivo fu un riconoscimento della sua profonda conoscenza dell'opera dantesca, in particolare della *Divina Commedia* che conosceva in gran parte a memoria e che spesso declamò in numerose occasioni; anzi arricchì sempre i suoi interventi politici e culturali con precisi riferimenti danteschi[180]. Infatti nella serata agostana che chiuse il solenne Congresso diocesano dei terziari francescani che celebravano il settimo centenario di fondazione, "da fervente terziario e da profondo dantista (…) tenne (…) una eruditissima conferenza sul tema *San Francesco e Dante*, commentando il canto decimo primo della *Divina Commedia*"[181]; e ancora a settembre, nel corso della Settimana Sociale di Alzano, parlò su Dante sostenendo che questi deve essere onorato anche dal popolo che ha serbato integra la sua stessa fede[182]. E di nuovo, nel corso della giornata francescana a Sarnico del 30 ottobre 1921, l'avv. Preda, "con quella competenza di dantista consumato, competenza che gli è universalmente riconosciuta" parlò su *Dante e S. Francesco*[183]. Infine, per iniziativa della Giunta diocesana, l'on. Preda in occasione della festa dell'Immacolata nel dicembre 1921, si esibì nella Casa del Popolo con declamazioni dantesche[184].

Un discorso a parte, nell'anno dantesco del 1921, meritano due iniziative. La prima fu quella promossa in aprile dal Collegio vescovile di Celana. Ne è testimonianza un volume[185] dalla copertina elegante e dal frontespizio

---

179 "EcoBg", 21 gennaio 1921, p. 4

180 Cfr. il breve profilo in "EcoBg", 10 novembre 1919, p. 1, in occasione delle elezioni politiche del 1919, quando poi fu eletto nel Partito Popolare; nel 1921 diede le dimissioni ed entrò tra le file fasciste. Cfr. "RivBg", a. 8 (1929),n. 1, gennaio, p. 21 quando divenne senatore. In occasione della sua morte, furono pubblicati necrologi in "EcoBg", 28 maggio 1929, p. 3; in "RivBg", a. 8 (1929), n. 6, p. 286. Fu anche autore di poesie di carattere spirituale: cfr. "RivBg", a. 5 (1926), n. 9, p. 21; Ivi, a. 6 (1927), n. 10, p. 20; Ivi, a. 6 (1927), n. 12, p. 32.

181 Cfr. "EcoBg", 23 agosto 1921, p. 2.

182 Cfr. "EcoBg", 9 settembre 1921, p. 4.

183 "EcoBg", 31 ottobre 1921, p. 2.

184 "EcoBg", 9 dicembre 1921, p. 3.

185 *Gli istituti pareggiati del Collegio Convitto di Celana nel sesto centenario di Dante Alighieri. 1321 – 1921*, F.lli Pozzoni, Brivio 1921. Su tale pubblicazione cfr. "EcoBg", 25 giugno 1921.

ricco di fregi, disegni, greche di gusto tardo Liberty, opera del prof. Natale Bonaglia. Nella briosa ma anonima "Presentazione" (pp. 5-6), il dottor Emilio Alemanni[186] spiega come una serie di conferenze dantesche tenute nel teatro del collegio abbia fatto nascere l'idea di una pubblicazione celebrativa del centenario, idea che fu ben accolta e poi caldeggiata dal rettore del collegio prof. don Giovanni Merisio, nonché dal preside del Liceo-Ginnasio dott. Attilio Stefini e dal direttore delle Scuole Tecniche don Luigi Grena. Pure la direzione del Collegio femminile "S. Maria" di Caprino Bergamasco condivise l'iniziativa, tanto più che le convittrici più grandi erano state presenti alle conferenze dantesche. Gran parte degli articoli, datati quasi tutti "aprile 1921", sono opera degli allievi, ma ve ne sono alcuni dei professori, articoli che si presentano senza un ordine gerarchico, e neppure tematico, con il semplice nome dell'autore. Furono d'esempio il preside Attilio Stefini con il suo articolo su *Le dottrine di Dante,* riflessione di carattere filosofico che mira all'elevazione morale (pp. 7- 10), e il giovane e dotto prof. Guido Malusa, particolarmente esperto del Duecento, con un articolo su *La donna nella poesia nell'età di Dante* (pp. 10-16). Seguono degli esametri latini che costituiscono una parafrasi del sonetto di Michelangelo *Dal mondo scese ai ciechi abissi, e, poi* (p. 16), opera di don F. Bugada. Il professore di educazione fisica Giacomo Frigeni[187], già reduce della guerra di Libia, sergente nel corso della Grande guerra, e poi congedato con il grado di tenente del 7° Bersaglieri, scrisse di *Dante in trincea* (pp. 17-19), quel *Dante* che, assieme ai *Sepolcri* per ben quattro anni gli era stato accanto per incitarlo, una passione condivisa con altri commilitoni, taluni quasi analfabeti, provenienti da Novara, Firenze, Brescia, Mantova. Il numero unico celebrativo continua con una *Dedica in tedesco* (p. 21) dell'allievo di 3° liceo Luigi Panzeri, autore pure dell'articolo *La salita di Dante al cielo* (pp. 23-25); Guido Gilberti scrive invece di *Francesca da Rimini, Pia de' Tolomei e Piccarda Donati nella "Divina Commedia"* (pp. 26-28); Pietro Molteni è autore di un confronto tra *Il carattere di Dante e di Giuseppe Parini* (pp. 29-31) che si assomigliano; Luigi Elia Belmas fa una breve analisi de *L'amor di patria in Dante e nel Manzoni* rifacendosi al canto VI del Purgatorio e alla lirica *Marzo 1821* (pp. 31-32); Adolfo Vanossi si sofferma su *Quadri e riflessi della natura nella "Divina Commedia"* (pp. 33-35); riflette su *La bellezza crescente di Beatrice* (pp. 35-36) Alfredo Vittorino Davo, mentre Antonio Brini su *Il sentimento dell'amicizia nella Divina Commedia* (pp. 36-38). Un disegno della prof.ssa Emma Maria Violi che porta nella parte superiore in un tondo una testa femminile che dovrebbe essere quella di Beatrice e nella parte inferiore una foto del Convitto S. Maria di Caprino Bergamasco, è il contributo di tale istituzione alle celebrazioni dantesche, con la seguente dedica: "Al poe-

[186] Membro del Comitato effettivo per le celebrazioni dantesche a Ravenna. Cfr. *Comitato effettivo*, "Bollettino Dantesco", 1914, gennaio-febbraio, allegato.

[187] Nell'articolo accenna al "povero nonno, mandato dall'Austriaco nella lontana Polonia, e rimandato in patria dopo otto lunghi anni di sofferenze inaudite" (p. 17).

ta divino/ Dante Alighieri/ che nel nome della Vergine Maria condotto/ da/ Beatrice ascese al cielo/ le alunne del Convitto S. Maria/ in Caprino Bergamasco"; il tutto arricchito da un componimento senza titolo (pp. 39-40) di Carmela Bonicelli, e da un breve testo in francese, *Au ciel! (Impressions dantesques)* (p. 40) di Anna Maria Colombo. Natale Piazzoli scrive di *Un dantofilo alla guerra* (pp. 41-42) che era poi Ieronimo Nullo che "erasi accinto all'ardua impresa di comporre un'opera sul divino poeta"; il quale Nullo partì per la guerra, benché già avesse 35 anni e, poiché si rivolgeva ai superiori con citazioni dantesche, subì dure punizioni; ferito, continuò a combattere finché il fuoco nemico non lo uccise. Erudizione e causidica ricerca connotano l'articolo di Abele Rossi su *Pape satàn…*(pp. 43-47) che si distingue da molti altri che sembrano esercitazioni scolastiche, come lo è *L'incontro di Dante con Beatrice* (pp. 48-49) di Angelo Stefini. Segue quindi Carlo Cenzini con *Il Purgatorio dantesco* (pp. 49-50) mentre Pasquale Nino Lissoni riflette su *Casella* (pp. 51-52); quindi Giorgio Locatelli, in *Dante e l'esilio* (pp. 53), sostiene che non leggeremmo oggi il capolavoro dantesco, senza l'esilio dell'autore. Un semplice esercizio letterario è quello di Mafaldo Gelmi sulla *Sensazione dantesca* (p. 54), mentre Giuseppe Poggi fa un breve esame del canto X dell'Infermo scrivendo di *Farinata degli Uberti e Cavalcante de' Cavalcanti* (pp. 55-56). Interrompe la serie degli articoli riguardanti esclusivamente la *Commedia* il breve saggio su *La Vita nova* (pp. 57-58) di Umberto Sozzi; su *Catone* (pp. 59-60) scrive brevemente Ernesto Noris; un elementare confronto de *L'entrata di Dante e quella di Enea nell'Inferno* (pp. 60-61) è lo scritto di Franco Maggioni; con delle *Impressions. Dans la sombre demeure des Traître* Ernesto Grossi fa sfoggio di ben possedere il francese, mentre se la sbriga con un articolo su due colonnine Giuseppe Brambilla su *Il significato allegorico – personale del poema* (p. 63); cerca di determinare *L'ora dell'entrata nei tre regni* (pp. 64-65) Riccaldo Bollettino [sic], mentre Annibale Aimi parla di *Minosse e Cerbero in Dante e Virgilio* (p. 66), a tutto scapito del secondo; più nutrito l'articolo di Adolfo Rosa su *Il Lucifero di Dante* (pp. 67-68); Giovanni Tonelli riprende un tema che emerge qua e là in numerosi altri articoli, su *Il patriottismo di Dante* (pp. 96-70); di nuovo *Beatrice* (pp. 70-71) è protagonista nello scritto di Luigi Cristini. Chiude la serie degli articoli Agogeri Celsob – penso un acronimo – con *La genesi del Purgatorio di Dante* (pp. 72-73). L'ultima pagina è di Emilio Alemanni, che avendo promosso la pubblicazione, si riserva, *Conchiudendo* (p. 74), di dedicare alla Vergine la pubblicazione, sull'esempio di grandi autori – Dante, Petrarca, Manzoni – che nel corso dei secoli le hanno reso onore, e chiude le bozze "addì Celana, 8 giugno 1921".

La seconda iniziativa si tenne in occasione del giorno anniversario della morte del poeta, 14 settembre 1921, proclamata peraltro festa nazionale. In Bergamo, per l'occasione, erano stati affissi manifesti con un proclama firmato dal commissario prefettizio Sigismondi, dall'avv. Preda presidente del Comitato bergamasco per le onoranze all'Alighieri e da Gaetano Mantovani per il comitato bergamasco della "Dante Alighieri":

> Cittadini, mentre tutto il mondo civile sta celebrando il VI centenario del Poeta-Filosofo, gloria e vanto di nostra stirpe, l'Italia, col proclamare Festa della Nazione l'anniversario della sua morte, ha affermato il suo diritto e compiuto il suo dovere verso Colui che cantò liberamente le virtù ed i vizi, le grandezze e le miserie, vaticinando, con versi immortali, la sua missione di pace e di civiltà fra le genti. Bergamo, patriottica e poetica terra, non meno che industre cultrice d'ogni fecondo lavoro, si inchina oggi riverente e devota sulla Tomba del Divino Poeta, bene auspicando alla gran Madre Italia. Bergamo, addì 14 settembre 1921[188].

In tale giornata il seminario di Bergamo organizzò una solenne accademia per onorare "l'ora solenne" del sesto centenario della morte di Dante; la cerimonia si svolse nel salone "Pio X" del seminario di Bergamo, alla presenza del vescovo diocesano Luigi Maria Marelli (1858 – 1936) e dei suoi compagni di messa convenuti presso di lui per celebrare il quarantesimo di ordinazione sacerdotale; e inoltre monsignori e canonici e "altri distinti personaggi, fra i quali l'onorevole avv. Gio. Battista Preda e il nob. Cav. Profess. Enrico Cesati preside del R. Liceo", professori e alunni del seminario e dell'Istituto cattolico di Scienze Sociali, "molti egregi cittadini di ogni condizione". Una copertina liberty a due colori e un frontespizio elegante con una citazione dall'enciclica dantesca di papa Benedetto XV – *Diligite carumque habete hunc poetam, quem appellare christianae sapientiae laudatorem et preconem unum omnium eloquentissimum non dubitamus* – aprono l'opuscolo[189] che propone i testi di quell'accademia. Al discorso ufficiale (pp.5-22), tenuto dal canonico prof. Giuseppe Castelli, membro del comitato esecutivo per le celebrazioni dantesche a Ravenna[190] e personaggio già incontrato come conferenziere per le donne cattoliche, seguì la declamazione di alcuni componimenti poetici; eccelsero due poesie "da tutti giudicate di pubblica cognizione" e che dunque meritarono di essere pubblicate assieme al discorso; la prima è un centone in endecasillabi sciolti formato in gran parte da versi ed emistichi danteschi, opportunamente legati fra loro dai versi di uno studente del secondo corso liceale, Angelo Meli, il futuro priore di Santa Maria Maggiore: una prosopopea nella quale l'autore si rivolge direttamente a Dante per celebrarlo *Nella gloria* (pp. 23-24). Il secondo componimento poetico è invece in latino ed è opera di Giovanni Longo che canta *De Dante Alighero et Italica Poesi* (pp. 25-26).

A chiusura delle celebrazioni dantesche, il comitato programmò per metà dicembre un grande concerto con l'esecuzione di una *Trilogia sacra,* pensata e diretta dal celebre maestro Giovanni Tebaldini (1864-1952); la

---

[188] "EcoBg", 14 settembre 1921, p. 3.

[189] *Commemorazione dantesca. 14 settembre 1921. Seminario vescovile di Bergamo*, Tip. Seminario, Bergamo 1921.

[190] Cfr. *Comitato effettivo*, "Bollettino Dantesco", 1914, gennaio-febbraio, in pp. allegate. Nello stesso "Bollettino" di maggio-giugno 1914 compare nel comitato anche il bergamasco don Giuseppe Legrenzi.

Trilogia, corrispondente alle cantiche dantesche, sarebbe stata intessuta con una scelta di canti gregoriani e di composizioni liturgiche anche rare di Palestrina, il solo musicista che, secondo il maestro Tebaldini, potesse "essere accostato al divino poeta"; il concerto in S. Maria Maggiore, con la disponibilità di circa duemila posti a sedere a pagamento, sarebbe stato interpretato da 250 cantori, provenienti dalle scuole di canto e dagli istituti musicali milanesi[191]. L'evento, tuttavia, non avvenne a motivo del lutto che colpì il maestro Tebaldini in gennaio, per la morte della figlia quindicenne[192].

Anche la Società Dante Alighieri volle chiudere in dicembre il centenario dantesco con una iniziativa musicale in Sala Piatti: preceduti da un discorso di Tullia Franzi, furono eseguiti due brani: il primo di Schuman – *Canto della Sera. Era già l'ora che volge il desio* – interpretato da Agnese Zanchi Von Wunster, il secondo di Gaetano Donizetti – *Ave Maria* a due voci su parole di Dante – interpretato dalla stessa Zanchi e da Carolina Casali Lussana[193]. Fu così accolta la proposta del notaio Renzo Carnazzi che, come già ricordato, aveva espresso il desiderio che venisse riproposto il brano donizettiano non più eseguito dal 1865[194].

Il giornale cattolico locale "L'Eco di Bergamo", come s'è visto, non si risparmiò nel diffondere notizie degli eventi danteschi anche per cose di secondaria importanza, come ad esempio la vendita dei calendari danteschi, oppure come l'annuncio dell'uscita di francobolli celebrativi, con la descrizione accurata dei valori bollati disegnati da Giuseppe Cellini, artista romano, e incisi da G. Priola e da C. Grimaldi, notizia che senz'altro avrà interessato i filatelici:

> Quelli da 15 centesimi recano l'aquila che porta aperto il libro della *Divina Commedia* ed attorno il verso "che sovra gli altri com'aquila vola" [*If* 4, 96]. [Quelli da 25 centesimi] raffigurano l'Italia in trono cinta di alloro, che leva col braccio il poema sacro; motto: "Onorate l'altissimo poeta" [*If* 4, 80]. [Quelli da 40 centesimi] contengono l'immagine del poeta a mezzo busto entro una cattedra trecentesca in atto di esporre "lo suo volume". Motto: "mostrò ciò che potea la lingua nostra" [*Pg* 7, 17]. Tutti recano la sigla S.N.D.A. perché l'emissione è a beneficio della Società per la difesa e la tutela dell'italianità fuori dei confini[195].

Il quotidiano cercò anche di tenere alta l'attenzione sui contributi creativi, pubblicando alcuni componimenti poetici intonati a Dante e alla sua opera, come ad esempio i versi *Dante e Maria* della poetessa Emilia Belli, che sarà socia dell'Ateneo dal 1947 all'anno della sua morte 1967[196].

---

191 "EcoBg", 30 novembre e 12 dicembre 1921, pp. 3.

192 "EcoBg", 19 gennaio 1922, p. 3.

193 "EcoBg", 9 dicembre 1921, p. 3.

194 "EcoBg", 30 novembre 1921, p. 3.

195 "EcoBg", 15 settembre 1921, p. 4.

196 Ha tracciato un suo profilo Liana De Luca, *Commemorazione della contessina Emilia Belli*, ""AttiBg"", vol. 34, 1968-1969, pp. 509-523.

Il quotidiano cattolico non trascurò di segnalare gli eventi danteschi promossi in alcuni centri della provincia; oltre a quelli già ricordati, ce ne furono a Treviglio dove si tennero conferenze di Allulli, Monti e Cozzani[197]; a Ponte S. Pietro dove parlò Mattioni[198]; a Clusone dove l'associazione "Niccolò Tommaseo" invitò la prof.ssa Clelia Stella di Milano[199]; a S. Omobono con il gesuita don Francesco Rota[200]; a Caravaggio dove il comitato dantesco presieduto dal maestro e scrittore Marco Carminati (1855-1922), coadiuvato dal giovane segretario Geo Crippa (1900-1981), invitò Paolo Arcari, allora docente all'università di Friburgo e Losanna[201]; a Lovere dove pronunciò il discorso il dott. Pennacchio e furono eseguiti brani polifonici, tra i quali *Era già l'ora che volge al desio* del famoso musicista don Pietro Magri[202], amico di Lorenzo Perosi.

Un giudizio a caldo, a chiusura delle manifestazioni dantesche, fu espresso con estrema severità, e di parte[203], in un articolo, *Dopo le feste dantesche*[204]*,* da un non meglio identificato "Mikos"; in generale, questi lamentò come a livello nazionale fosse stata scarsa l'attenzione data all'epoca di Dante, al medioevo, al contesto storico in cui era fiorita l'opera dantesca, un contesto peraltro facilitato dalla ricorrenza e dalla celebrazione di altri due centenari assai significativi, quali il settimo centenario del Terz'ordine di S. Francesco e quello della morte di S. Domenico da Guzman. Sottolineò come il pensiero di Dante fosse stato in malafede trascurato, "adulterandolo, o sminuendolo, o ignorando e volendo ignorare che onorando Dante si onora necessariamente il cattolicismo, il Medio Evo, la Chiesa, la scienza cristiana, il Papato e quella grandezza italiana ch'è il risultato dell'incivilimento creato dalla Chiesa accanto alla romanità e alle tradizioni latine"; scrisse che la verità storica era stata manipolata, "spesso taciuta e travisata per quella grettezza di visione che aduggia gli uomini del liberalismo e la stampa liberale, sollecita di presentare un Dante sofisticato ad uso del concetto laicale". Quanto ai festeggiamenti popolari avvenuti in alcune zone d'Italia, come a Firenze e a Ravenna, furono giudicati negativamente: "tutto oggi si fa con fretta, con faciloneria, senza gusto"; il film su Dante? "Omaggio di falsa arte contemporanea"!

---

197 "EcoBg", 23 aprile p.2, 9 maggio p. 3, 3 giugno 1921, p. 2.

198 "EcoBg", 3 giugno 1921, p. 2.

199 "EcoBg", 4 giugno 1921, p. 2.

200 "EcoBg", 25 agosto 1921, p. 2.

201 "EcoBg", 11 ottobre 1921, p. 3.

202 "EcoBg", 21 ottobre 1921, p. 2. Su P. Magri cfr. Salvatore De salvo, *Magri Pietro, DBI*, vol. 67, 2006, p. 511-513.

203 Come appare evidente, per gran parte del mio articolo ho potuto fruire solo dei servizi giornalistici dell'"Eco di Bergamo", consultato presso la sede stessa del giornale; non mi è stato invece possibile consultare gli altri giornali laici della città, a cominciare dalla "Gazzetta Provinciale di Bergamo", a motivo della chiusura della Biblioteca Civica "Mai" nel periodo delle mie ricerche, che ho dovuto concludere entro la metà del mese di gennaio 2016, per esigenze di stampa del volume in cui questo articolo appare.

204 "EcoBg", 28 settembre 1921, p. 2.

L'articolista non si riferisce in questo giudizio alle celebrazioni bergamasche, almeno a quelle che sono state prese in esame, tanto più che molte furono quelle presentate e giudicate positivamente sulle pagine di cronaca cittadina dello stesso giornale.

Bergamo, città di provincia, può andare fiera delle iniziative promosse per rendere onore a Dante nel periodo compreso tra il 1865 e il 1921 tanto più che, se consideriamo il periodo che va dagli anni Novanta dell'Ottocento agli anni Trenta del Novecento, costatiamo come la terra bergamasca sia stata ricca di almeno sette grandi personalità – Fiammazzo, Mazzoleni, Flamini, Ronzoni, Belloni, Donadoni, Solari – che si sono distinte negli studi danteschi, i cui nomi ricorrono nei repertori specialistici dove generalmente sono tratteggiati solo quanti hanno portato un contributo fondamentale ed originale alla bibliografia dantesca.

GRAZIA SIGNORI - SERGIO CHIESA

VIAGGIO AL CENTRO DELLA TERRA
Ricognizione geologica dei luoghi percorsi attraverso la poesia dantesca

Ateneo – 2 dicembre 2015

Il *Viaggio al centro della Terra* è il viaggio di Dante che discende nell'inferno, ma anche il viaggio che i geologi quasi quotidianamente compiono svolgendo il loro lavoro.

Lavoro che, tra i tanti ambiti di attività, in alcuni casi si concentra sull'osservazione e sullo studio della terra per indagarne la struttura, la composizione, la dinamica, la storia, l'evoluzione, i fenomeni, ecc.

È un percorso lungo più di 6000 km: nel suo romanzo Jules Verne lo dà per scontato, ma non dobbiamo lasciarci ingannare sulla effettiva fattibilità di questo viaggio.

Infatti, mentre già dal III secolo a.C. conosciamo la distanza che ci separa dal centro della terra grazie alla genialità di Eratostene, capace di misurare il raggio terrestre con una precisione sorprendente (5800 km, con un errore solo del 5% rispetto ai 6371 km determinati con le misurazioni moderne) e semplicemente misurando l'ombra di un bastone a diverse latitudini, ad oggi non siamo stati in grado di esplorare *direttamente* molto più della "pelle" del nostro pianeta: il pozzo più profondo scavato al momento infatti misura circa una decina di km.

Come è possibile quindi conoscere la struttura del pianeta?

Entro il 2016 cercheranno di scoprirlo con un nuovo viaggio al centro della terra gli scienziati del progetto SLO-MO, nato con l'obiettivo di realizzare un sondaggio di circa 4 km di profondità al largo dello Sri-Lanka, dove la crosta terrestre è eccezionalmente sottile: ha uno spessore di "solo" un paio di km.

In attesa delle scoperte che ci perverranno da questa spedizione, già definita "uno dei più grandi sforzi scientifici del secolo"[1], gli studiosi si affidano a quanto noto ad oggi attraverso le indagini indirette e dirette del pianeta.

Molte informazioni infatti derivano da indagini *indirette*, come ad esempio lo studio delle onde sismiche e della loro propagazione all'interno della terra, studio che si basa sulla complessa interpretazione dei sismogrammi registrati quotidianamente in vari punti del pianeta in concomitanza di eventi sismici.

[1] Sostiene Henry Dick, geofisico presso il Woods Hole Oceanographic Institution del Massachusetts e co-leader della spedizione, vd. ALEXANDRA WITZE 2015.

È grazie a questi studi che sono andati man mano delineandosi e perfezionandosi i modelli più attendibili della struttura interna della terra, fino a quello (fig.1), consistente in una serie di gusci concentrici separati da discontinuità che segnano il passaggio tra l'uno e l'altro: il nucleo metallico distinto in interno (solido) ed esterno (liquido), il mantello e la crosta, questi ultimi separati dalla discontinuità di Mohorovich.

In termini di massa e volume la crosta, cioè la parte di pianeta con cui interagiamo, è del tutto insignificante rispetto alle altre zone del pianeta: è una sottile pellicola che riveste la terra e raggiunge lo spessore di 4-5 chilometri sotto gli oceani e 30-40 chilometri sotto i continenti.

Rimpicciolendo la terra fino a farle raggiungere le dimensioni di una mela, le parti più spesse della crosta risulterebbero, in proporzione, sottili come la buccia, o anche meno (Macdougall, 1999).

Accanto alle indagini indirette, una serie di osservazioni dirette di eccezionali affioramenti di rocce, veri e propri "prelievi" portati in superficie da profondità di decine o centinaia di km, permette di affinare il modello con i dettagli "dal vero".

Tra questi, le più spettacolari sono: la dorsale medio-oceanica che affiora in Islanda, la discontinuità di Mohorovich, direttamente osservabile ad esempio nel Parco della Valgrande (Vb), i camini kimberlitici, particolari ed antiche eruzioni che "pescando" il magma direttamente dal mantello a profondità di circa 200 km, hanno trascinato in superficie brandelli dello stesso, portando con sé, tra l'altro, anche minerali di altissima pressione come i diamanti, ecc.

Queste osservazioni "naturalistiche", fondamento del metodo scientifico, ci avvicinano molto al "viaggio" fisico e mentale di Dante, sia per l'oggetto delle indagini sia, soprattutto, per le modalità di approccio e per il ruolo affidato all'esperienza diretta dei fenomeni naturali.

Dante ha una straordinaria capacità di descrivere i panorami naturali, quel paesaggio/fondale in cui ambienta il racconto, richiamando scorci ancora visitabili oggi: la Ruina Dantesca presso Rovereto; Scilla e Cariddi nello Stretto di Messina; il Ponte di Veia nei monti Lessini; le fonti termali di Bulicame ora terme dei papi nel viterbese, ecc. Una capacità descrittiva così straordinaria non può che derivare da una altrettanto straordinaria predisposizione all'osservazione.

Incontriamo un Dante che riserva particolare attenzione all'esperienza e all'osservazione dei fenomeni naturali e che, con la sua Commedia[2], scrive un compendio olistico delle conoscenze umane dell'inizio del XIV secolo, consapevole[3] di integrare la filosofia di Aristotele con la base razionale del pensiero cristiano, sulla scia di Alberto Magno[4] e Tommaso d'Aquino, due

[2] Ma anche con il Convivio, in cui discute il suo approccio ai temi della filosofia naturale.

[3] Inglese (2002).

[4] Alberto Magno (1206-1280): "rifare Aristotele ad uso dei Latini" (*Nostra intentio est omnes dictas partes – physicam, metaphysicam et mathematicam – facere Latinis intelligibiles*).

pensatori che, nel contesto delle “neonate” università medievali, traducendo dall’arabo e dal greco, avevano reso nuovamente disponibili e riabilitato le *auctoritates* antiche.

Ai nostri occhi Dante risulta un precursore dell’evoluzione del pensiero scientifico, anche in ambito geologico[5].

L’innata propensione verso l’osservazione “scientifica” è probabilmente il fondamento che consente al poeta di riferirsi al pensiero antico, ma anche di esprimere, in alcuni casi emblematici, una posizione personalissima e molto moderna, sia per l’approccio sia per le evidenze riportate.

Ciò si verifica soprattutto in relazione ad alcuni temi mineralogici e geologici come ad esempio quelli riguardanti le proprietà fisiche e ottiche delle gemme, oppure come si innescano i depositi gravitativi (frane), ecc.

Va anche ricordato che, all’epoca, già esisteva una estesa e diffusa conoscenza degli aspetti applicativi delle risorse minerarie (a partire dalle produzioni di terrecotte e ceramiche, di vetri, di pigmenti colorati di origine minerale) e della metallurgia dei metalli nobili del rame, bronzo e dell’acciaio.

Ai tempi di Dante si riteneva che l’universo fosse stato creato da Dio e che la terra avesse circa 6500 anni.

Per ciò che riguardava terremoti e orogenesi si credeva derivassero dall’esalazione di vapori sotterranei.

Si riteneva che la terra fosse perfettamente sferica, con una circonferenza di 20.400 miglia e un raggio di 3250 miglia[6], e che le terre emerse fossero concentrate nell’emisfero settentrionale, mentre gli oceani in quello meridionale.

Nella visione di Dante solo l’emisfero settentrionale era occupato dalla “massa di terra”, la “gran secca”, ed era abitato; Australia, America e Africa centro-meridionale non facevano ancora parte del mondo conosciuto.

L’emisfero meridionale, il “mondo sanza gente”, era invece immaginato interamente occupato dalle acque del grande oceano.

Facendo sempre riferimento al pensiero di Aristotele e di Alberto Magno, Dante associa alla suddivisione fisica della terra anche quella etica: considerava l’emisfero settentrionale come inferiore, poiché sede di *generatio* e *corruptio*; mentre nell’emisfero sud, il più nobile, pone la montagna del Purgatorio.

Dante richiama questa visione della terra in un canto famosissimo, il XXVI, quello del “folle volo” di Ulisse, impaziente di spingere la sua sete di conoscenza verso l’ignoto oltre le Colonne d’Ercole:

---

[5] Ci vorrà ancora un secolo per gli studi di Leonardo da Vinci, il primo ad avere una visione della geologia come ambito del mondo naturale, anche se il termine geologia comparirà solo nel 1603 con Ulisse Aldrovandi di Bologna, lasciando tuttavia aperti ancora numerosi dibattiti tra cui la vera natura dei fossili (Stenone 1669) e la querelle tra Nettunisti e plutonisti catastrofisti che arriverà fino al XIX secolo, tesa nell’intento di armonizzare le evidenze delle osservazioni dei geologi con le sacre scritture.

[6] queste sono le misure che Dante stesso fornisce direttamente nel Convivio; si tratta di misure ragionevolmente vicine a quelle attualmente ritenute corrette.

"O frati", dissi "che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia
d'i nostri sensi ch'è del rimanente,
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo sanza gente.[7] (112-117)

In altri due canti invece richiama la legge fisica della gravità, che attrae tutti i pesi verso il centro della terra: nel XXXII canto:

E mentre ch'andavamo inver' lo mezzo
al quale ogne gravezza si rauna,[8] (73-74)

e nel XXXIV:

Di là fosti cotanto quant'io scesi;
quand'io mi volsi, tu passasti 'l punto
al qual si traggon d'ogne parte i pesi.
E se' or sotto l'emisperio giunto
ch'è contraposto a quel che la gran secca
coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto
fu l'uom che nacque e visse sanza pecca:
tu hai i piedi in su picciola spera
che l'altra faccia fa de la Giudecca.[9] (109-117)

Quanto alle descrizioni dei processi più schiettamente geologici, nell'Inferno numerose sono quelle dei terremoti, che al tempo di Dante, secondo le teorie di Aristotele rielaborate da Avicenna, si ritenevano generati solamente da vapori o venti sotterranei.

Nel III Canto, quando Caronte non concede il passaggio a Dante, viene descritto un terremoto associato al vento generato dalla terra:

Finito questo, la buia campagna
tremò sì forte, che de lo spavento
la mente di sudore ancor mi bagna.
La terra lagrimosa diede vento,
che balenò una luce vermiglia

[7] *Dissi: "O fratelli, che siete giunti all'estremo ovest attraverso centomila pericoli, non vogliate negare a questa piccola veglia che rimane ai vostri sensi (ai vostri ultimi anni) l'esperienza del mondo disabitato, seguendo la rotta verso occidente.*

[8] *E mentre procedevamo verso il centro (di Cocito) a cui tendono tutti pesi della Terra,*

[9] *Tu sei stato di là finché io sono disceso; quando mi sono girato, tu hai oltrepassato il punto verso il quale tendono tutti i pesi del mondo. E ora sei giunto sotto l'emisfero (australe) che è opposto a quello (boreale) che copre le emerse, e dove, sotto il punto più alto dell'emisfero celeste (Gerusalemme), fu ucciso l'uomo (Gesù) che nacque e visse senza peccato: tu hai i piedi su una piccola sfera che ha la faccia opposta nella Giudecca.*

la qual mi vinse ciascun sentimento;
e caddi come l'uom cui sonno piglia.[10]

Nel XXI e nel XXXI Canto Dante descrive altri terremoti, associandone la potenza al possente movimento a scatti e scomposto del gigante Efialte in rivolta contro Giove (XXXI, 106 e seguenti), indicandone gli effetti nel paesaggio caotico degli archi crollati sopra la sesta 'Bolgia'[11], probabilmente richiamando nella sua memoria il suggestivo Ponte di Veja, nei monti Lessini (fig. 2).

Oltre al Ponte di Veja, un altro dei luoghi "geologici" dell'inferno è la cosiddetta *Ruina Dantesca*, descritta nel XII Canto. La Ruina Dantesca è tuttora osservabile tra Rovereto e Serravalle all'Adige lungo il versante occidentale del Monte Zugna Torta: la strada statale del Brennero la attraversa e permette di prendere coscienza dell'entità del fenomeno. Si tratta di un vasto deposito caotico di massi, anche di vari metri cubi di volume, costituito da un complesso di frane risalenti all'Olocene, che hanno provocato il distacco di un volume di circa 2 milioni mc di roccia dai cosiddetti Lavini di Marco. Il materiale roccioso distaccatosi copre ora una superficie di circa 6,8 kmq.

Dante evoca questo paesaggio mentre con Virgilio sta scendendo lungo un percorso particolarmente esposto, scosceso ed instabile sotto il suo peso umano:

Era lo loco ov'a scender la riva
venimmo, alpestro e, per quel che v'er'anco,
tal, ch'ogne vista ne sarebbe schiva.
Qual è quella ruina che nel fianco
di qua da Trento l'Adice percosse,
o per tremoto o per sostegno manco,
che da cima del monte, onde si mosse,
al piano è sì la roccia discoscesa,
ch'alcuna via darebbe a chi sù fosse:
cotal di quel burrato era la scesa;[12]
Così prendemmo via giù per lo scarco
di quelle pietre, che spesso moviensi
sotto i miei piedi per lo novo carco.[13]

---

[10] *Alla fine di ciò, quei luoghi oscuri tremarono così forte che, dalla paura, il solo ricordo mi bagna di sudore.*

La terra bagnata di lacrime produsse un vento, il quale fece lampeggiare una luce rossastra che sopraffece ogni mio senso; e caddi come l'uomo preso da sonno (svenni).

[11] Quest'ultimo passaggio è significativo anche per la "datazione" del terremoto, che permette di risalire all'anno in cui è stato ambientato il viaggio immaginario.

[12] *Il luogo dove giungemmo per scendere al Cerchio successivo era impervio, e, anche per ciò che vi era (il Minotauro), tale che nessuno vorrebbe vederlo. Come quella frana che colpì il letto dell'Adige a sud di Trento, per un terremoto o per mancanza di sostegno, tale che dalla cima del monte da cui si mosse fino alla pianura la roccia è sì dirupata, ma darebbe accesso a qualcuno che scendesse dall'alto: così era la discesa di quel burrone infernale;*

[13] *Così ci incamminammo giù per il dirupo di quelle pietre, che spesso si muovevano sotto i miei piedi per il peso cui non erano abituate.*

Inaspettatamente qui Dante entra nel merito della cause che innescano le frane, convalidando quanto proposto da Alberto Magno, il quale tra i possibili fenomeni che innescano le frane, indica l'erosione delle acque ("per Sostegno manco") o i terremoti ("per Tremoto"), citando proprio i Lavini di Marco per i quali ritiene che sia l'erosione che mina le rocce alla loro base, piuttosto che un evento sismico all'origine del distacco.

La finezza di osservatore e di descrittore quasi topografico di geomorfologie è particolarmente apprezzabile nella descrizione della Pietra di Bismantova, un rilievo roccioso aspro e molto evidente[14], quasi alieno, che svetta tra le morfologie arrotondate tipiche dell'Appennino Reggiano. (fig. 3)

La peculiarità della Pietra di Bismantova è dovuta alla sua litologia di natura calcarenitica[15], molto dura e resistente, messa in risalto dall'erosione differenziale, che nel tempo ha scavato con maggiore facilità le tenere marne sottostanti.

Dante poeticamente descrive i passaggi angusti o esposti e le strette cenge che devono percorrere per salire e attraversare il massiccio (ora affrontabile con vie ferrate attrezzate):

> Vassi in Sanleo e discendesi in Noli,
> montasi su in Bismantova 'n Cacume
> con esso i piè; ma qui convien ch'om voli
> dico con l'ale snelle e con le piume
> del gran disio, di retro a quel condotto
> che speranza mi dava e facea lume
> Noi salavam per entro 'l sasso rotto,
> e d'ogne lato ne stringea lo stremo,
> e piedi e man volea il suol di sotto.
> Poi che noi fummo in su l'orlo suppremo
> de l'alta ripa, a la scoperta piaggia,
> «Maestro mio», diss'io, «che via faremo?».
> Ed elli a me: «Nessun tuo passo caggia;
> pur su al monte dietro a me acquista,
> fin che n'appaia alcuna scorta saggia».
> Lo sommo er'alto che vincea la vista,
> e la costa superba più assai
> che da mezzo quadrante a centro lista.
> Io era lasso, quando cominciai:
> «O dolce padre, volgiti, e rimira
> com'io rimango sol, se non restai».
> «Figliuol mio», disse, «infin quivi ti tira»,
> additandomi un balzo poco in sùe
> che da quel lato il poggio tutto gira.
> Sì mi spronaron le parole sue,
> ch'i' mi sforzai carpando appresso lui,

[14] lunga 1 km, larga 240 metri e alta 300 metri rispetto alla pianura circostante, la sommità raggiunge i 1041 m slm.

[15] Sabbie di composizione calcarea trasformate in roccia compatta.

tanto che 'l cinghio sotto i piè mi fue.
A seder ci ponemmo ivi ambedui
vòlti a levante ond'eravam saliti,
che suole a riguardar giovare altrui.[16]

A parte la visione del fiume spumeggiante Flegetonte (canto XII), descritto come un fiume di sangue bollente (in analogia all'Eneide dove numerosi erano i fiumi di lava ribollente) e un riferimento ai Ciclopi (canto XIV) che con Vulcano avevano lavorato nella fucina di Mongibello, nell'Inferno Dante non descrive nessun vulcano.

Secondo gli Autori, tra cui anche lo Stoppani (1865), il secolo del poeta fiorentino coincide con una fase di riposo nell'attività del Vesuvio, mentre l'Etna avrebbe avuto un'eruzione molto intensa nel 1321, anno esatto della morte di Dante, o forse nel 1323, quindi la mancata descrizione parrebbe correlata alla impossiibilità di osservare o esperire il fenomeno.

Viceversa, dall'osservazione ed esperienza diretta di un ambiente geologico particolarissimo, una sorgente termale, quella del Bullicame (fig. 4), in provincia di Viterbo e tuttora visitabile, Dante trae spunto per la descrizione delle rive di indurite di "pietra", il travertino, create dai depositi minerali delle acque termali gorgoglianti (Canto XIV):

Tacendo divenimmo là 've spiccia
fuor de la selva un picciol fiumicello,
lo cui rossore ancor mi raccapriccia.
Quale del Bulicame esce ruscello
che parton poi tra lor le peccatrici,
tal per la rena giù sen giva quello.
Lo fondo suo e ambo le pendici
fatt'era 'n pietra, e ' margini dallato;
per ch'io m'accorsi che 'l passo era lici.[17]

[16] *Si procede in Sanleo e si scende a Noli, si sale sul Bismantova e sul monte Cacume solo con i piedi; ma lì è necessario volare; volare, intendo dire, con le ali leggere e le piume del grande desiderio, dietro a quella guida (Virgilio) che mi dava speranza e faceva strada. Noi salivamo entro il sentiero scavato nella roccia e le estremità ci stringevano da ogni lato, e bisognava aiutarsi con mani e piedi. Quando raggiungemmo l'orlo superiore dell'alta parete, dove il pendio era più spazioso, dissi: «Maestro mio, ora che strada prenderemo?» E lui a me: «Nessun tuo passo vada verso il basso; prosegui sempre in alto dietro di me, finché ci apparirà qualcuno che ci fornisca indicazioni». La cima era così alta che non si vedeva, e la pendenza assai più ripida dell'asticciola a metà del quadrante (più di 45 gradi). Io ero stanco, quando dissi: «Dolce padre, voltati e guarda come rimango da solo, se non ti fermi». Lui disse: «Figlio mio, cerca di arrivare fin qui», indicandomi un ripiano poco più alto che da quel lato circonda tutto il monte. Le sue parole mi spronarono a tal punto che io mi sforzai, camminando carponi dietro di lui, finché giunsi su quel ripiano. Ci sedemmo lì entrambi, rivolti a levante nella direzione da cui eravamo saliti, cosa che di solito fa piacere guardare.*

[17] *Giungemmo in silenzio là dove fuori dalla selva sgorga un piccolo fiume, il sui rossore (di sangue) mi fa ancora ribrezzo. Come dal Bulicame esce un ruscello che poi le prostitute si dividono, così quel fiumiciattolo scorreva giù per la sabbia. Il fondale ed entrambi gli argini erano fatti in pietra, per cui compresi che lì c'era il passaggio.*

Dante descrive anche alcune pietre, tuttora ricercate e lavorate come pietre ornamentali e famose in tutto il mondo: la pietra Serena e il marmo di Carrara, pur senza fare cenno al loro valore economico e decorativo. Infatti il Marmo di Carrara è descritto per amplificare il senso di inospitalità della grotta dove colloca maghi, indovini e astrologi (canto XX),

Aronta è quel ch'al ventre li s'atterga,
che ne' monti di Luni, dove ronca
lo Carrarese che di sotto alberga,
ebbe tra ' bianchi marmi la spelonca
per sua dimora; onde a guardar le stelle
e 'l mar no li era la veduta tronca.[18]

mentre la pietra Serena, nota nella zona di origine (Colline di Fiesole e dintorni, figura 5) e nelle mappature geologiche fin dal 1903 con il nome di Macigno, viene richiamata nel XV Canto, nella famosa invettiva contro la sua Firenze:

Ma quello ingrato popolo maligno
che discese di Fiesole ab antico,
e tiene ancor del monte e del macigno.[19]

Il poeta osservatore sperimentatore e naturalista, si rivela anche nei versi in cui parla delle gemme.

Infatti, seppure sulla scorta della florida tradizione dei lapidari medievali[20] che associavano ai minerali particolari virtù e poteri, Dante quasi sempre richiama i minerali per le loro proprietà ottiche o fisiche, affidandosi al *De Mineralibus* di Alberto Magno, dove l'Autore propone una trattazione "scientifica" dei minerali, ma, scostandosi dalle fonti, dedica attenzione anche a due "minerali", l'ambra e l'alabastro, scarsamente trattati nei lapidari dell'epoca.

Nelle Rime[21] paragona i cristalli ad acqua congelata, in analogia con Alberto Magno, che a sua volta si rifà ad Aristotele. Il concetto di cristallo, abbinato in modo affascinante con il concetto della velocità della luce, compare nel XXIX canto del Paradiso (25-27), dove si fa cenno anche alla semisconosciuta ambra:

[18] *Quello che ha la schiena vicina al suo ventre è Arunte, che ebbe una spelonca come sua dimora tra le bianche rocce nei monti di Luni, dove disboscano i Carraresi che abitano nella pianura sottostante; e da lì poteva vedere ampiamente le stelle e il mare.*

[19] *Ma quell'ingrato e maligno popolo che è disceso anticamente da Fiesole (i Fiorentini) e conserva ancora la rozzezza dei montanari.*

[20] I lapidari di Marbodo di Rennes e di Ildegarda di Bingen, e tra quelli certamente noti a Dante: i lapidari di Alberto Magno, di Isidoro di Siviglia, di Giovanni Balbi da Genova, di Papias, di Filippo di Taona.

[21] Vd. Rime LXXXII, 1-4 e CII, 25-27.

E come in vetro, in ambra o in cristallo
raggio resplende sì, che dal venire
a l'esser tutto non è intervallo,
così 'l triforme effetto del suo sire
ne l'esser suo raggiò insieme tutto
sanza distinzione in essordire.[22]

I cristalli e le gemme sono associati alla luce, e ricorrono quasi esclusivamente nel Paradiso.

Tra i minerali che richiama nella Commedia c'è l'eliotropo (Inferno, XXIV, 91-93), pietra che cambia la sua luce in funzione della posizione della fonte di irraggiamento, da molti commentatori confuso con il girasole, e che il poeta considera invece influenzatore e non influenzato dal sole:

Tra questa cruda e tristissima copia
correan genti nude e spaventate,
sanza sperar pertugio o elitropia.[23]

Lo smeraldo, cristallo caratterizzato da frattura irregolare per la mancanza di piani di sfaldatura ben definiti, viene correttamente descritto come particolarmente luminoso quando si taglia (letteralmente "si spezza", Purgatorio, VII, 73-78):

Oro e argento fine, cocco e biacca,
indaco, legno lucido e sereno,
fresco smeraldo in l'ora che si fiacca
da l'erba e da li fior, dentr'a quel seno
posti, ciascun saria di color vinto,
come dal suo maggiore è vinto il meno.[24]

Un'altra gemma descritta da Dante è il rubino, che egli riteneva diversa dal *balascio*[25], mentre quest'ultimo, nei lapidari come quello di Alberto Magno, così come oggi, era considerato una varietà di rubino:

L'altra letizia, che m'era già nota
per cara cosa, mi si fece in vista
qual fin balasso in che lo sol percuota.[26] (Paradiso, IX, 67-69)

[22] *E come il raggio luminoso risplende attraverso un corpo trasparente, in modo tale che tra il suo giungere e il brillare non c'è intervallo di tempo, così il triforme atto creativo di Dio si irradiò insieme nel suo essere, senza successione di tempo.*

[23] *In mezzo a questa orrenda e tristissima calca correvano dannati nudi e spaventati, senza speranza di un rifugio o dell'elitropia*:

[24] *L'oro e l'argento fine, il carminio e il bianco di zinco, l'indaco (azzurro) e il legno lucido e levigato, lo smeraldo vivido come quando si spezza, tutti questi colori, posti dentro quella valletta, sarebbero vinti dall'erba e dai fiori, come il minore è vinto dal maggiore.*

[25] Varietà di rubino con colorazione tendente al giallo aranciato

[26] *L'altro spirito gioioso, che mi era già stato presentato come un'anima preziosa, mi si mostrò come un raffinato rubino colpito dalla luce del sole.*

parea ciascuna rubinetto in cui
raggio di sole ardesse sì acceso,
che ne' miei occhi rifrangesse lui.[27] (Paradiso, XIX, 4-6)

Di tal fiumana uscian faville vive,
e d'ogne parte si mettìen ne' fiori,
quasi rubin che oro circunscrive.[28] (Paradiso, XXX, 64-66)

Il diamante, massimo emblema di cristallo inalterabile, durissimo e luminosissimo[29], compare solo una volta nell'accezione di minerale:

Parev'a me che nube ne coprisse
lucida, spessa, solida e pulita,
quasi adamante che lo sol ferisse[30]. (Paradiso, II, 31-33)

Lo zaffiro, paragonato a Maria, compare una volta:

Qualunque melodia più dolce suona
qua giù e più a sé l'anima tira,
parrebbe nube che squarciata tona,
comparata al sonar di quella lira
onde si coronava il bel zaffiro
del quale il ciel più chiaro s'inzaffira[31]. (Paradiso, XXIII, 97-102)

Il topazio invece due volte: come gemma della croce e come gemma per indicare gli angeli:

Ben supplico io a te, vivo topazio
che questa gioia preziosa ingemmi,
perché mi facci del tuo nome sazio».[32] (Paradiso, XV, 85-87)

Anche soggiunse: «Il fiume e li topazi
ch'entrano ed escono e 'l rider de l'erbe
son di lor vero umbriferi prefazi.[33] (Paradiso, XXX, 76-78)

---

[27] *ognuna delle anime sembrava un rubino colpito da un raggio di sole, talmente splendente da rifletterne la luce nei miei occhi.*

[28] *Da questo fiume uscivano delle faville splendenti, e si mettevano da ogni parte tra i fiori, simili a rubini incastonati nell'oro.*

[29] Vd. Alberto Magno: *Adamas. Lapis est durissimus, parum crystallo obscurior, coloris tamen lucidi fulgentis, adeo solidus ut neque igne neque ferro mollescat vel solvatur.*

[30] *Mi sembrava che ci coprisse una nube luminosa, spessa, solida e tersa, simile a un diamante illuminato dal sole.*

[31] *Qualunque melodia terrena che suoni più dolcemente e che attiri a sé l'animo umano, sembrerebbe una nube squarciata da un tuono al confronto del suono di quella cetra (il canto di Gabriele) di cui era circondato il meraviglioso zaffiro (Maria) di cui il Cielo più luminoso (l'Empireo) si ingemma.*

[32] *Ora ti supplico, splendente topazio che sei incastonato questo prezioso gioiello (la croce), di rivelarmi il tuo nome»*

[33] *E aggiunse ancora: «Il fiume e i topazi (gli angeli) che entrano ed escono, e la bellezza dei fiori sono anticipazioni adombrate della loro reale essenza.*

Infine, un'attenzione particolare merita l'alabastro, poiché, in base alla fonte dalla quale si ritiene possa aver attinto Dante, cambia l'interpretazione dei versi:

Quale per li seren tranquilli e puri
discorre ad ora ad or sùbito foco,
movendo li occhi che stavan sicuri,
e pare stella che tramuti loco,
se non che da la parte ond'e' s'accende
nulla sen perde, ed esso dura poco:
tale dal corno che 'n destro si stende
a piè di quella croce corse un astro
de la costellazion che lì resplende;
né si partì la gemma dal suo nastro,
ma per la lista radial trascorse,
che parve foco dietro ad alabastro.
(Par. XV, 15-24)[34]

Considerando infatti Plinio come *auctoritas*, l'alabastro ha come caratteristica il nitore bianchissimo e la consistenza da marmo, e quindi i commentatori nel tempo hanno interpretato il verso "*parve foco dietro ad alabastro"* come *fuoco stagliato sullo sfondo bianco candido di alabastro* (qui *dietro* inteso come *in contrasto con*).

Viceversa, considerando Alberto Magno come fonte, in base al quale la caratteristica più singolare dell'alabastro è la sua trasparenza da cui deriva la capacità di lasciar passare la luce, gli studiosi moderni interpretano il verso "*parve foco dietro ad alabastro"* come *fuoco splendente dietro una lastra di alabastro* (qui *dietro* inteso come *fisicamente collocato a tergo,* immagine decisamente più suggestiva). I commentatori moderni invece, come per la traduzione riportata, mantengono il termine *dietro* senza precisare l'accezione da attribuirgli.

Quest'ultimo esempio, insieme a quello dello smeraldo, dell'eliotropo, del Macigno, ecc., dimostra come talvolta nei commentari rischi di perdersi la sensibilità empirica di Dante sperimentatore.

Si apre così un'interessante idea di rilettura dell'intera commedia con sfumature e ricchezze di significato in parte ancora da valorizzare e che ora chiede la trattazione da diverse prospettive e competenze, come il percorso che l'Ateneo ha voluto proporre con la lettura della Commedia da punti di vista specifici, non solo sul piano storico, ma anche in ambito scientifico.

[34] *Come nei cieli tersi e puri all'improvviso passa una stella cadente, attirando lo sguardo che prima era tranquillo, e sembra una stella che si sposti, salvo che nel punto in cui essa si accende non sparisce nessun astro e il fenomeno è di breve durata: così, dal braccio destro della croce fino alla parte inferiore, si mosse una delle luci che costellavano quella figura; e la gemma non si separò dal suo nastro, ma percorse il braccio della croce simile a un fuoco dietro una parete di alabastro.*

Toccare con mano quanto ancora oggi si renda necessario l'approccio condiviso di più competenze per riuscire a comprendere appieno la ricchezza di contenuti e di conoscenze del XIV secolo, elegantemente condensate in evocativi e musicali versi, è un'ulteriore prova dell'inalterato magnetico fascino del capolavoro di Dante.

Bibliografia

G. Orombelli, U. Sauro, *I Lavini di Marco: un gruppo di frane oloceniche nel contesto morfoneotettonico dell'alta Val Lagarina (Trentino)*. Suppl. Geogr. Fis. Dinam. Quat., **1**, 107-116. (1988).

Marco Romano, *"Per tremoto o per sostegno manco"* The Geology of Dante Alighieri's Inferno; *Italian Journal of Geosciences*, doi: 10.3301/IJG.2015.01

G.B. VAI (2003) – *Aldrovandi's Will: introducting the term 'Geology' in 1603*. In: Vai G.B. & Cavazza W. (eds.), *Four centuries of the word geology: Ulisse Aldrovandi 1603 in Bologna*, Bologna, Minerva Edizioni, 65–110

Douglas J.Macdougall, *Storia della Terra* Milano: Fabbri, 2009

Vincenzo Cioffari, *Dante's Use of Lapidaries: A Source Study, Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society,* No. 109, pp. 149-162, Dante Society of America, 1991

Elsa Filosa, *Alberto Magno, Dante e le Pietre preziose: una nota su Ambra e Alabastro*, Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society, No. 122, pp. 173-180, Dante Society of America, 2004

Giorgio Inglese, *Dante: guida alla Divina Commedia.* Roma, Carocci. 2002

Alexandra Witze, *Quest to drill into Earth's mantle restarts Nature News* 528, 16–17, 2015

Albertus Magnus, *De Mineralibus, Opera Omnia, cura et labore*, Augusti Borgnet (Parisiis apud Ludovicum Vives, 1890, 38 vols.), vol. 5.

Sitografia

http://spoilerandom.com/it_IT/2015/06/19/linterno-della-terra, figura1.

http://www.parcovalgrande.it/punti_interesse_dettaglio.php?id_pun=1413, descrive l'affioramento nel Geoparco della Valgrande della MOHO (Discontinuità di Mohorovi i), passaggio tra mantello e crosta continentale profonda.

http://divinacommedia.weebly.com/, da questo sito sono tratte le versioni in prosa dei versi riportati.

http://www.nature.com/news/quest-to-drill-into-earth-s-mantle-restarts-1.18921, articolo dal blog di Alexandra Witze.

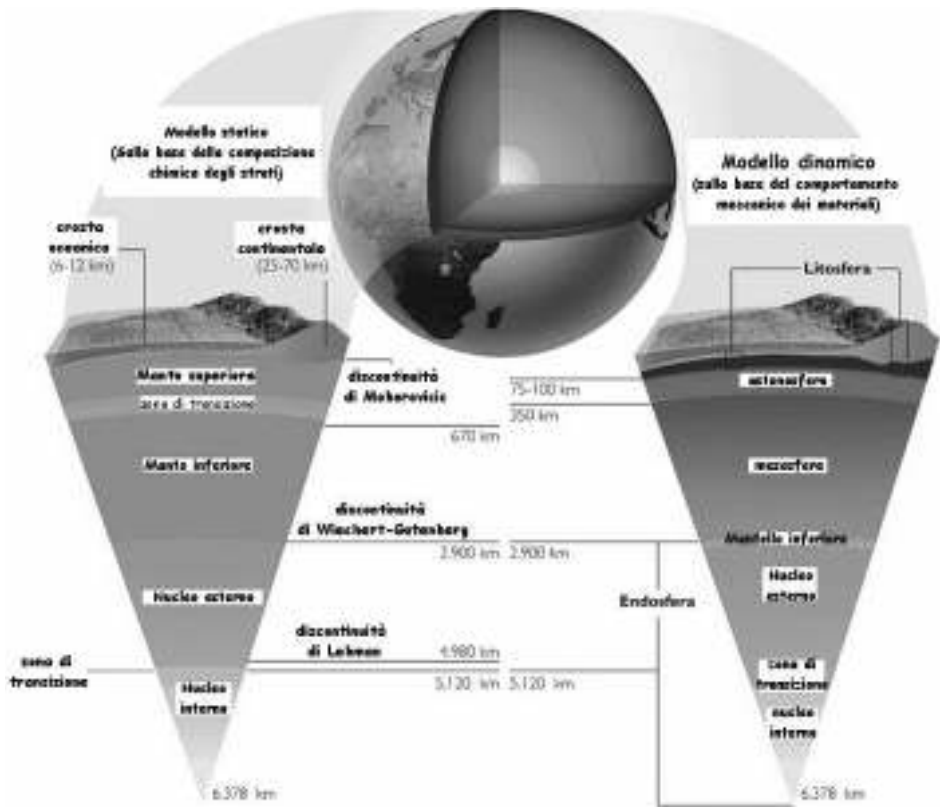



Fig. 1. Modello schematico dell'interno della Terra.

Fig. 2. Il Ponte di Veja, arco naturale in roccia presso Sant'Anna d'Alfaedo (Vr).

Fig. 3. Il massiccio della pietra di Bismantova che si erge sui dolci rilievi circostanti dell'Appennino emiliano.

Fig. 4. Sorgente termale del Bullicame (Vt), con le pietrose rive di travertino.

Fig. 5. Monte Ceceri presso Fiesole, e antiche cave in gallerie nel *Macigno*.

ANTONIA ABBATTISTA FINOCCHIARO

L'ALTRA FACCIA DEL PITTORE: RINO FERRARI ILLUSTRATORE

Ateneo – 14 ottobre 2015

L'analisi dell'attività di illustratore per la "letteratura popolare" svolta da Rino Ferrari (1911-1986) nel corso di tutta la sua vita artistica ha svelato un aspetto relativamente inedito e sicuramente poco considerato del pittore cremonese. Si tratta di un'ampia e continuativa produzione di disegnatore per testate di cronaca, riviste femminili, romanzi, fumetti e letteratura per l'infanzia, a partire dagli anni Quaranta e fino alla maturità. La qualità e la quantità di tale materiale, rintracciabile sia in Italia che in Francia dove egli ha a lungo abitato e operato, rimuove ogni dubbio sul carattere episodico di tali prove e rende il Ferrari – oltre che pittore e scultore di talento – anche un abile e quotato professionista del disegno. Di questa produzione purtroppo esiste documentazione rada e dispersa, particolarmente in Italia, dove essa è sempre stata collocata dalla critica ad un livello inferiore rispetto alla pratica pittorica tradizionale. Pertanto la conservazione e la valutazione di queste immagini oggi resta affidata soprattutto all'area del collezionismo di fumetti o a quella della ancora snobistica ricerca di modernariato editoriale.

Non solo: la sua parabola, riscoperta in occasione della presentazione al pubblico a Bergamo dei suoi disegni per la *Divina Commedia*, induce a riconsiderare analoghe situazioni diffuse nel corso del Novecento, e diventa simbolica di una diffusa pratica disegnativa parallela a quella propriamente pittorica, che numerosi altri artisti hanno esercitato, spesso in sordina, col solo intento di procurarsi un *divertissement* pratico e un'entrata economica di supporto[1]. Lo stesso artista era perfettamente consapevole di tale doppio binario produttivo e della differenza esercitata dal giudizio della critica, tanto che egli si dichiara in pubblico soprattutto uno scultore per formazione e per vocazione[2]. La sua lunga permanenza in Francia tuttavia

[1] Come è noto, salvo casi abbastanza rari, non è facile vivere affidandosi soltanto alla vendita delle proprie opere d'arte, pertanto spesso gli autori hanno accompagnato la loro attività principale con quella di disegnatori o, a partire dagli Anni Settanta-Ottanta del Novecento, con l'attività di insegnamento nelle scuole. Ciò garantisce non solo la dignità economica dell'artista ma anche la sua autonomia.

[2] Lo afferma in una intervista al giornalista Charles Moreau cfr. http://fantastik2001.blogspot.fr

gli consente anche di verificare come il disegno per la "letteratura popolare" abbia in quel Paese maggiore dignità culturale, rispetto all'Italia, tanto che decide di utilizzare il suo nome intero prevalentemente quando opera oltralpe, dove infatti la sua "matita" è nota e stimata[3], mentre firma con lo pseudonimo "Ferri" gran parte della produzione destinata al mercato italiano, soprattutto quella per l'infanzia. Viceversa oggi possiamo senz'altro convenire sul fatto che la realizzazione di disegni per tutta quest'area di pubblicazioni a grandissima diffusione non solo costituisca in generale una sfida importante per l'artista, ma rappresenti un interessantissimo passaggio della storia editoriale italiana e della "storia" *tout court* di anni ancora tutti da riconsiderare, come quelli che gravitano intorno alla seconda guerra mondiale.

Il quadro generale che se ne ottiene documenta dunque l'originalità e la particolare forza comunicativa della produzione disegnativa di Rino Ferrari, al quale sicuramente occorrerà d'ora in poi riservare uno spazio specifico – come peraltro è già avvenuto in Francia – nel settore dei disegnatori a fumetti.

In Italia il nome di Rino Ferrari, nell'ambito del disegno illustrativo, è legato soprattutto alla edizione, a partire dagli Anni Sessanta del Novecento, delle "Fiabe sonore", un'idea editoriale della Fratelli Fabbri, che riprende i testi scritti e illustrati delle fiabe della tradizione anche la più lontana – dal Cinquecento in avanti, con incursioni nelle favole antiche – e vi aggiunge la registrazione sonora dei testi, incisa su dischi in vinile a 45 giri.

Di fatto l'operazione rientra per collocazione storica in quello che oggi appare una sorta di grande piano divulgativo-educativo, messo in atto in generale alla fine della seconda guerra mondiale per attivare la ricostruzione anche culturale.

In Italia a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, in settori ed aziende diverse ma in qualche modo convergenti negli obiettivi, compaiono iniziative tese all'utilizzo di nuovi strumenti comunicativi, promossi e sostenuti (forse per la prima volta) da intense campagne promozionali, che di fatto riescono a colmare certi innegabili ritardi culturali del Paese.

Uno dei riferimenti più significativi è, ad esempio, alla diffusione delle edizioni tascabili – nelle dimensioni e nel prezzo – di grandi romanzi della

[3] Ne sia un esempio tra diversi il citato sito http://fantastik2001.blogspot.fr che contiene una interessante biografia di Ferrari, si veda anche il sito https://fr.wikipedia.org/wiki/Radar che approfondisce la sua collaborazione con la rivista francese Radar e che lo indica con il suo vero nome così come http://litteraturepopulaire.winnerbb.net/t3499-nous.deux. Basti inoltre verificare i diversi blog di collezionisti e i siti citati che lo ricordano soprattutto per la sua straordinaria capacità di rappresentare i cavalli e gli indiani d'America, sulle copertine di alcuni fumetti come Cassidy, Jim Canada, Prairie, copertine che giungono a quotazioni davvero ragguardevoli. In questo sito l'elenco più completo della sua produzione fumettistica e lusinghieri giudizi http://www.bedetheque.com/auteur-21871-BD-Ferrari-Rino.html

Per la produzione in Italia si veda anche il sito www.rinoferrari.it

tradizione, ed in particolare agli *Oscar* della Mondadori[4], seguiti da pubblicazioni analoghe di diverse altre case editrici, negli Anni Sessanta e Settanta. L'operazione ha un tale successo di vendite da aprire di fatto un settore di autentica alfabetizzazione nel pubblico, e risulta fondamentale per aver intercettato fasce di utenti fino ad allora molto lontani dalla lettura di romanzi, come i fruitori dei quotidiani o, più avanti, gli studenti.

Un altro riferimento a proposito riguarda quella che oggi si definisce la più grande azienda culturale italiana, e cioè la RAI. All'indomani della sua stessa creazione, nel 1954, essa mette in programmazione (sull'unico e unificante canale attivo) trasmissioni pertinenti a due settori fondamentali di produzione, in entrambi manifestando un chiaro sapore divulgativo ma utilizzando il mezzo nuovo e per certi aspetti leggero della televisione: quello dell'intrattenimento[5] e quello dei teleromanzi a puntate detti "sceneggiati"[6], cui si aggiungono trasmissioni decisamente didattiche come il celeberrimo *Non è mai troppo tardi*, affettuoso corso di alfabetizzazione condotto per anni dal maestro Alberto Manzi[7] e la divertente ma attendibile parodia di testi letterari intitolata *La biblioteca di Studio 1*[8], entrambi degli Anni Sessanta.

La storia delle *Fiabe sonore* parte nel 1966, e forse non è un caso il fatto che esse riscuotano un enorme gradimento del pubblico: probabilmente celebrano in qualche modo la trasmissione di un patrimonio sedimentato nella memoria e nella cultura, ma in forma di intrattenimento e di gioco. Certamente proprio la trasposizione del testo in audio, novità comunicativa senza precedenti, è la sua carta vincente, ma non deve far dimenticare, col senno di poi, che si tratta di un'aggiunta mediale, e che l'illustrazione della fiaba ha di fatto costituito – da decenni – il primo tentativo di "alleggerire" l'impegno della lettura, e in qualche modo ha mitigato l'ostilità della parola

---

[4] Il primo della serie è *Addio alle armi,* di Ernest Hemingway, pubblicato nel 1965. Si veda tra gli altri il recente Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, 2004.

[5] Si ricordano mitici programmi come *Lascia o raddoppi*a? (Mike Bongiorno, 1955) o *Campanile Sera* (Mario Riva e altri, 1959, primo gioco collettivo televisivo) che di fatto premiavano lo studio e la conoscenza, seppure nozionistica.

[6] Nei primi tre anni di vita, la RAI realizza ben otto sceneggiati televisivi tratti da romanzi: *Il dottor Antonio* (1954), *Piccole donne* (1955), *Cime tempestose* (1956), *L'Alfiere* (1956), *Jane Eyre* (1957), *Il romanzo di un giovane povero* (1957), *Orgoglio e pregiudizio* (1957), *Piccolo Mondo antico* (1957). Appare significativo l'uso di soggetti tratti dalla recente storia passata – età napoleonica, Ottocento, Risorgimento - che hanno consentito al grande pubblico di accostarsi alla letteratura e alla storia.

[7] dal 1960 al1968 per un totale di 484 puntate. I direttori che si sono avvicendati in quegli anni per preciso intento culturale (dal 1954 al 1975, data della riforma Legge n. 103 del 14 aprile 1975, quando è Presidente dal 22 maggio 1975 al 20 gennaio 1977 Beniamino Finocchiaro) hanno l'obiettivo dichiarato di utilizzare la televisione come strumento di divulgazione e di crescita nazionale, anche perché nei primi due decenni di attività la televisione opera in presenza di ampie fasce di analfabetismo nella popolazione.

[8] Andata in onda nel 1960 ripercorreva ugualmente in chiave di musical testi letterari antichi e moderni.

scritta, consentendo ad adulti e bambini insieme di condividere i contenuti del racconto.

L'illustrazione delle fiabe è stata ed è ancora una forma di approccio al mondo del bambino che consente all'adulto di "educare divertendo" o "divertire educando"[9], in un percorso che da una parte trasmette alle giovani generazioni il patrimonio favolistico secolare, con i suoi valori e i suoi modelli, che la tradizione orale e scritta ha consolidato nel tempo. Dall'altra parte pare far pendere la bilancia verso l'aspetto più propriamente ludico, poiché la presenza di un corredo iconografico disegnato sembra afferire maggiormente alla sfera del divertimento più che a quella dell'apprendimento[10], in più la riproduzione sonora dei testi non può che risultare ulteriormente "divertente" rispetto alla lettura che certamente potrebbe presentare degli aspetti di fatica e impegno per i piccoli.

La storia della pubblicazione delle *Fiabe sonore* è nota: in occasione del Natale del 1966 il disco con la registrazione della fiaba de *I tre porcellini*[11] viene offerto gratuitamente nelle edicole senza alcun testo scritto. Solo nella settimana successiva viene distribuito a pagamento il primo autentico e completo albo comprendente un fascicolo di grande formato (27x35) con testo scritto e illustrazioni, e un disco a 45 giri: la fiaba è *Il gatto con gli stivali*. Seguono settimanalmente 150 altri fascicoli con fiabe, immagini e dischi, in cui la lettura di ciascuna fiaba è sempre preceduta dal ritornello *"A mille ce n'è…"* che ne diventerà la cifra connotativa[12].

Il nesso dell'attività di Rino Ferrari con la pubblicazione delle *Fiabe sonore* è presto detto: il nome di "Ferri" (pseudonimo adottato da Rino Ferrari) compare insieme a quelli di Pikka, Una, Max e Sergio, nella storia di queste edizioni come autore di illustrazioni. Nelle diverse edizioni – degli Anni Sessanta e Settanta – la firma del disegnatore è chiaramente leggibile, e ci consentirebbe delle significative osservazioni sul suo stile disegnativo e decorativo, che rimandiamo più avanti, mentre ora c'è un dato storico che ci impone una digressione ineliminabile: queste delle Fabbri costituiscono in

[9] Juri Meda, *Per una storia della stampa periodica per l'infanzia e la gioventù in Italia tra '800 e '900.* Presentazione della collana Nerbiniana, in Fabiana Loparco, *I bambini e la guerra. Il Corriere dei Piccoli e il primo Conflitto Mondiale (1915-1918)*, 2011, pag. 16.

[10] *Ibidem*, pag. 17.

[11] recitata dall'attore Silverio Pisu con intermezzi musicali interpretati dal maestro Vittorio Paltrinieri.

[12] Il successo è tale che già nel 1977 la Fabbri attiva una ripubblicazione parziale delle fiabe, riproposte poi negli Anni Ottanta non più con disco ma con audiocassetta in allegato. L'esperimento sarà replicato negli Anni Novanta, con distribuzione insieme al periodico Oggi sempre con audiocassette. Nel 2003 viene proposta la prima edizione con registrazione su CD, ripetuta nel 2007 (distribuzione insieme al *Corriere della Sera*) e nel 2010. Al 2012 risale la prima versione digitale dell'opera, scaricabile con un App per iPad, iPhone ed Android, contenente circa 30 fiabe. Contemporaneamente escono in CD, secondo un piano di 30 uscite, le tre serie de *Le avventure di Pinocchio*, *Peter Pan* e *Alice nel Paese delle Meraviglie*, e infine dall'inizio del 2015 è possibile trovare nuovamente le fiabe sonore su CD in edicola secondo un piano editoriale di 60 uscite settimanali.

realtà la trasposizione in lingua italiana di un tipo di pubblicazione già sperimentata in Francia anni prima, con ottimi risultati, e anche di quel progetto Rino Ferrari è stato un protagonista decisivo.

Era stato un italiano ad attivare questa iniziativa: Cino Del Duca[13] (Montedinove, Ascoli Piceno 1899-Milano 1967) singolare e vulcanica figura di imprenditore editoriale che chiede a Rino Ferrari, già collaboratore per le sue pubblicazioni di giornali femminili negli Anni Cinquanta, di illustrare alcune fiabe scritte su album di grande formato – da allegare a rotocalchi settimanali – con disegni grandi, colorati ed efficaci.

Forse ultima tra le figure di spregiudicato e coraggioso imprenditore della stampa, Pacifico Del Duca, detto Cino, era partito in gioventù con la vendita porta a porta di stampa varia (con termine francese questi personaggi si definiscono *colporteurs*[14]) ma riuscirà a creare nel corso della sua vita diverse case editrici e otterrà un enorme successo in Francia prima con l'edizione di giornali a fumetti per ragazzi (*Hurrà*, 1935 che deve sospendere le pubblicazioni a causa della guerra, poi *Tarzan*, 1946 e *L'Intrepide*, 1948) e dopo la guerra con la stampa destinata ad un pubblico specificatamente femminile (nel 1946 pubblica *Nous Deux* e poi a seguire altre 14 testate di impianto simile), tanto da conquistarsi oltralpe il soprannome di "Le roi de la Presse du coeur".

Cino del Duca si trasferisce a Parigi per la prima volta negli Anni Trenta, e vi torna poi definitivamente dopo la seconda guerra mondiale cui partecipa in qualità di partigiano, sebbene con ruoli alquanto discussi. Ma anche Rino Ferrari, nell'immediato dopoguerra, si trasferisce a Parigi dove intreccia con Del Duca un rapporto che è al contempo lavorativo ed amicale. Sappiamo dai ricordi familiari e da una lettera di Simone Del Duca[15] (la seconda moglie di Cino) che il pittore realizza un ritratto dell'imprenditore, ma attualmente non se ne conosce l'immagine né la collocazione.

In realtà Ferrari non è nuovo a questo tipo di impegno: esso era già iniziato in Italia nel 1945 quando la sua firma compare su diverse copertine de

---

[13] L'unico studio monografico su questa davvero interessante figura di imprenditore editoriale e poi cinematografico e televisivo è stato realizzato in Francia da Isabelle Antonutti, *Cino Del Duca. De Tarzan à Nous Deux, itineraire d'un patron de presse,* Renne, 2012, testo tradotto in Italia per la Franco Angeli Editore nel 2015.

[14] La annotazione è fondamentale, come vedremo più avanti, per la caratterizzazione delle scelte di questo marchigiano che lasciata la scuola a 12 anni, lavora a Milano per mantenere la famiglia di origine con l'editore Heiermann e poi con Lotario Vecchi vendendo giornali e stampe porta a porta. Dopo l'avvento del fascismo, nel 1932, lascia l'Italia e nel 1934 apre a Parigi la sua prima casa editrice denominata "Le Edizioni Mondiali" (dopo averne fondata precedentemente un'altra in Italia con i fratelli Domenico e Alceo, la "Casa Editrice Modena", giunta al successo che nel 1930 con la pubblicazione di numerosi fumetti per ragazzi come *Il Monello* nel 1933, *L'Intrepido* nel 1937 ma anche il primo romanzo di Luciana Peverelli, *Cuore garibaldino* nel 1930). Per il contesto storico del primo cinquantennio di stampa a fumetti in Italia si veda anche Fausto Colombo, *L'industria culturale italiana dal 1900 alla seconda guerra mondiale: tendenze della produzione e del consumo,* Milano, 1997, pag. 92 e sgg.

[15] La lettera segue la morte di Cino Del Duca, scomparso nel 1967.

La domenica degli italiani[16], e poi de *La Domenica del Corriere* fino agli anni Cinquanta. Stabilitosi definitivamente in Francia nel 1946 (senza però come si vede abbandonare la collaborazione con periodici italiani) aveva inizialmente lavorato per l'editore André Beyler, per cui aveva realizzato copertine per il settimanale di attualità *Radar* (dal 24 luglio 1949, anche con inserti di racconti e romanzi) e per quello dedicato al pubblico femminile intitolato *Reve*. I due giornali verso la metà degli anni Cinquanta cominciano a perdere terreno, poiché la concorrenza di altre testate – in particolare quelle edite da Cino Del Duca – diventa sempre più agguerrita. Nel 1946 infatti Cino Del Duca, già dinamico protagonista della stampa francese da oltre un decennio, attiva la pubblicazione di un gran numero di giornali dedicati alle donne, la cosiddetta "Presse du coeur", secondo uno schema ricorrente dedotto da simili prodotti italiani (i suoi fratelli Domenico e Alceo con la editrice *Universo* erano partiti in Italia nel 1946 con *Grand Hotel* e *Intimità*), contenente di solito racconti romantici, rubriche di bellezza o di cucina, la posta del cuore e inserti dedicati all'attualità o ai personaggi famosi del momento.

Nel 1959 Rino Ferrari accetta di collaborare con Cino Del Duca, e si impegna evidentemente in una presenza ad ampio raggio nell'editrice, che lo vede autore di copertine per il settimanale *Lui*, e per il celeberrimo *Nous Deux* (ma anche per alcuni romanzi allegati come *Toi, ma folie*, di Lucienne Royer[17]).

Anche il settimanale femminile *Mode de Paris* (uno dei più famosi e longevi, all'epoca sempre nelle mani delle edizioni di Cino Del Duca) vede la collaborazione di Rino Ferrari, non solo per le copertine ma in un settore particolare che Del Duca decide per l'occasione di sondare: la illustrazione di fiabe per bambini, che l'editore fa partire nel 1963 in un allegato intitolato *Pour vous Madame*. In un sito francese[18] sono riprodotte le copertine di *Le chat botté* e di *Alice au pays des merveilles*: in entrambi si legge perfettamente la firma dell'autore "R. Ferrari", mentre in alto a destra della copertina di *Alice* si legge "*Mode de Paris present*". Le immagini dunque confermano quanto le testimonianze raccontano (aggiungendo anche la fiaba *Le petit Poucet*). Lo stesso Cino Del Duca deve aver aperto con le sue *Edizioni Mondiali* anche al mercato italiano poiché esistono dei volumi di fiabe illustrate da Ferrari anche in lingua italiana, e firmate con il nome intero. D'altra parte quella editrice che egli aveva fondato in Francia nel 1934 opera in Italia con la stampa di fumetti ma anche di romanzi[19].

---

[16] È il titolo con cui lo storico settimanale *La Domenica del Co*rriere, che aveva sospeso le pubblicazioni nel 1943, riprende la presenza in edicola tra il 27 maggio del 1943 e il 31 marzo 1946. Dopo quella data assume nuovamente il titolo tradizionale. Cfr. *Arte moltiplicata: L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, 2013, pag. 232.

[17] http://litteraturepopulaire.winnerbb.net/t3499-nous-deux il sito riporta l'informazione.

[18] http://fantastik2001.blogspot.fr, contiene una intervista concessa da Rino Ferrari al giornalista Charles Moreau.

[19] Tra gli altri fumetti i celeberrimi *Batman e Robin* e *Superman*. A titolo di curiosità l'indice dei romanzi comprende anche il volume della poetessa e scrittrice bergamasca Mariana Frigeni Careddu, *Credo all'amore*, Cino Del Duca edizioni, 1963.

Rino Ferrari dunque illustratore per l'infanzia.

Si tratta di un ruolo importante, che una volta di più costringe l'autore a mettere in atto la capacità di percepire il senso profondo della parola scritta e trasporne i significati essenziale nel linguaggio delle immagini. In fondo un'attività che egli pratica per tutta la vita, con testi di diversa importanza letteraria (il pensiero va naturalmente alle meravigliose tavole per *L'Inferno* della *Divina Commedia*), sentendosi impegnato a creare mondi figurati a fianco di quelli raccontati.

Egli entra così a tutti gli effetti in quel mondo di disegnatori, "figurinai" (come sono stati felicemente definiti[20]), creatori di emozioni e strumenti di comunicazione fra linguaggi, che da circa un secolo avevano assunto l'impegno di creare colonne disegnate a fianco di quelle scritte.

È infatti recente materia di indagine storica proprio il ruolo che le immagini disegnate hanno avuto nella letteratura per l'infanzia, ruolo spesso determinante per la diffusione dei testi, e soprattutto valido pretesto per la definizione di un'area creativa di produzione destinata ad un uso specifico. [21]

Gli studiosi sono ormai abbastanza concordi nell'individuare i primi illustratori per l'infanzia all'interno di una produzione editoriale abbastanza ampia (siamo nella seconda metà dell'Ottocento, dopo il crinale dell'unità d'Italia) e di un'area genericamente popolare. Sono disegnatori che si dedicano ad illustrare una diversificata stampa di uso corrente, agli almanacchi come alle effigi di santi, ai lunari e agli avvisi ufficiali: a quella che i francesi chiamano la "*littérature de colportage*" e che in Italia (dove essa ha sempre potuto fruire di una antica e consolidata emarginazione da parte dei ceti intellettuali) Francesco Novati definisce ai primi del Novecento "stampa muricciolaia"[22]. Si tratta di una produzione profondamente legata ad ambienti di cultura molto modesta, diffusa nelle piazze e nelle fiere, ma che trova verso la fine del XIX secolo attenzione in editori coraggiosi e innovatori, come Adriano Salani. Pubblicando quanto andiamo raccontando, insieme ai romanzi di Carolina Invernizio, egli riesce "*a far coincidere il territorio della letteratura popolare con quello dei libri per bambini, pubblicando, per esempio,* Le novelle della nonna *di Emma Perodi, dove la favola fa propri anche i contenuti del feuilleton e diventa un repertorio omogeneo, capace di riassumere le storie che appassionavano e incuriosivano il volgo*"[23].

Simmetricamente rispetto alla figura dell'editore, anche quella dell'illustratore affronta e sopporta alcune contraddizioni: ad esempio Enrico Mazzanti (1850-1910), storico disegnatore della prima edizione del *Pinocchio* (1883) realizza anche incisioni per i romanzi di Carolina Invernizio, la regi-

[20] Francesco Novati, *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana*, Bergamo, 1907.

[21] Si veda per il tema specifico Antonio Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, 1972, con bibliografia, e anche Juri Meda, *Per una storia…cit., 2011.*

[22] Francesco Novati, *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana*, Bergamo, 1907.

[23] Antonio Faeti, *Guardare…*, cit, 1972, pag. 6.

na del romanzo d'appendice, così come Ottavio Rodella (1864-1910) illustra libri per l'infanzia e contemporaneamente una nota stampa delle *Memorie* di Mastro Titta, il boia di Roma.

L'esempio di questi due disegnatori, in perfetto equilibrio tra realtà e fantasia, appartiene ad un'epoca che appare molto lontana, ma che in realtà semplicemente riguarda la letteratura infantile nel suo stato precedente alla diffusione del mezzo cinematografico[24] (e in seguito televisivo): uno stato di contiguità con la realtà che aveva un profondo senso didattico e che oggi è superato dalla necessità di "proteggere" i piccoli limitandone l'orizzonte a contesti contenuti.

Questa ampia pagina è solo apparentemente digressiva nella delineazione della produzione per l'infanzia di Rino Ferrari: i suoi disegni infatti, realizzati negli anni Cinquanta-Settanta del Novecento, costituiscono per molti aspetti il prosieguo di quella tradizione di "figurinai" (come vengono definiti dal Faeti), impegnati contemporaneamente nei rotocalchi femminili, nei periodici di cronaca, nelle fiabe e nei fumetti[25], peraltro su indicazione di questi editori-*colporteur* dal profilo non troppo diverso da quello almeno iniziale di Cino Del Duca.

La realizzazione di disegni per giornali e vari periodici non è mai stata considerata nemmeno dallo stesso pittore un'attività degna di particolare attenzione sotto il profilo professionale. Egli l'ha sempre praticata ma in forma sommessa. Nel suo pensiero, spesso trasmesso ad amici e familiari, essa costituiva soltanto uno strumento di mera sopravvivenza economica e mai un impegno da cui poter estrapolare un giudizio sulla sua professionalità.

Il giudizio critico in questo settore è oggi profondamente cambiato, dunque possiamo ritenere importante e determinante anche sotto il profilo specificatamente professionale, oltre che culturale, questa sua attività di disegnatore, e proponiamo qualche osservazione su quella relativa all'illustrazione per l'infanzia.

Nel corso del XX secolo (per non andare troppo indietro in questo contesto) i disegni che accompagnano la stampa di libri e periodici dedicati espressamente ad un pubblico di piccoli lettori, presuppongono una fondamentale esemplificazione strutturale, anche se conservano sempre il tratto caratteristico dell'autore. Rispondono a questo schema, per fare solo qualche notissimo esempio, *Il Signor Bonaventura* di Sergio Tofano, o i fumetti per Il *Corriere dei Piccoli* di Giovanni Manca, ma anche i disegni di Mario Pompei: tutti restano nello stesso tempo fortemente esemplificati e assolutamente riconoscibili.

Rino Ferrari non pare essersi fatto coinvolgere nell'obiettivo della esemplificazione di forme e di contesti disegnativi solo perché l'illustrazione era

[24] Faeti parla senza mezzi termini di "*estetica disneyana, riduttiva, falsamente consolatoria…*", A. FAETI, *Guardare….cit.*, 1972, pag. 8.

[25] Oltre a fare riferimento al sito italiano di recente costituzione www.rinoferrari.it, per notizie ed informazioni sulla vita e la produzione dell'artista è opportuno fare riferimento anche ad alcuni siti francesi come il citato http://fantastik2001.blogspot.fr.

dedicata a pubblicazioni per l'infanzia. I suoi disegni, fin dalle prime prove francesi che probabilmente sfiorano cronologicamente gli inizi degli Anni Sessanta (*Le chat botté*, *Alice au pays del merveilles*), appaiono complessi, fortemente dinamici, arricchiti da tanti colori spesso a forti contrasti. L'autore usa di frequente impianti trasversali alla pagina, con figure che sfuggono oltre i margini, o strutture arrotondate intorno al testo scritto. Gioca con la prospettiva utilizzandola in scorci rialzati, con allontanamenti da cannocchiale o minuziose messe a fuoco in primo piano. In alcune situazioni – *Aladino*, *I tre cedri* – raggiunge livelli sfarzosi ed eleganti di tratto, con la rappresentazione sontuosa di abiti fantastici, stoffe preziose, gioielli, acconciature stravaganti, e anche quando sembra contenere il tratto – *Vardiello*, *Pelle d'asino* – non rinuncia mai ad articolare figure e contesti narrativi con dettagli significativi e decorativi.

Davvero i suoi disegni sono "illustrativi" del senso profondo della fiaba, che può appartenere alla tradizione orale ma che proviene spesso anche da quella più aulica della scrittura. Anche questo, a mio avviso, non è del tutto casuale in Rino Ferrari, che già aveva esercitato il suo talento disegnativo su testi letterari di rilievo, mostrando di approfondire parallelamente anche tratti tematici di spessore. Le fiabe da lui illustrate infatti sono prevalentemente legate ad illustri pagine scritte, come *Abdallah di terra e Abdallah di mare,* tratto da *Le mille e una notte*, il cui tema di fondo è l'incontro-scontro fra culture e civiltà diverse, o *Aladino*, desunto dalla stessa raccolta, in cui i protagonisti ondeggiano pericolosamente tra realtà e fantasia. Ci sono poi i classici tratti da *I racconti di Mamma Oca*, versione scritta risalente al XVII secolo di fiabe della tradizione francese (e poi trascritte da Charles Perrault): *Pelle d'asino*, incentrata su temi scottanti come l'incesto, la passione amorosa e la ribellione all'oppressione genitoriale, e *Barbablù*, il cattivo per eccellenza e senza perdono con cui in qualche modo si insegnava ai più piccoli l'esistenza della crudentà. In *Vardiello*, tratto da *Lo cunto de li cunti ovvero lo tratteniemento de piccerille*, di Giovan Battista Basile (1634-36), si riprende l'antico prototipo dell'antieroe sciocco ma onesto, che trova comunque spazio in una società tollerante e inclusiva, e di cui si sottolinea soprattutto l'aspetto divertente. Mentre ne *I tre cedri*, tratta dalla stessa raccolta, si induce alla riflessione sull'intreccio tra desideri e realtà. In fondo l'operazione compiuta da Ferrari con le sue immagini è esattamente quella che ci si aspetta dal racconto delle fiabe: la trasmissione alle giovani generazioni di una sorta di mappa della realtà, attraverso stereotipi umani e intrecci fascinosi, con l'obiettivo di offrire una trama di situazioni in cui sia possibile orientarsi senza troppe ansie. Un obiettivo raggiunto tramite immagini incisive e significanti.

Comunicazioni

GIANMARIO PETRÒ

PASTORI E MANDRIANI. DOCUMENTI BERGAMASCHI SULLA FAMIGLIA DI PALMA IL VECCHIO

Ateneo – 13 maggio 2015

Premessa

Nel 1886 Elia Fornoni, pubblicando il suo fondamentale studio "Notizie biografiche su Palma Vecchio", dopo aver verificato che non esistevano nelle carte notarili di quei lontani tempi famiglie Palma nella vasta comunità di Serina, si chiese "da quale famiglia trasse i suoi natali questo pittore conosciutissimo sotto lo pseudonimo di Palma Vecchio".

Quanto al soprannome Palma, il suo significato e il perché, credo che le domande siano destinate a rimanere senza risposta. Non solo a Serina, in quei tempi a moltissime persone veniva dato un soprannome che serviva per distinguerle o per qualificarle, magari per un'attività o per un difetto fisico, come Tintoretto e, certo più avanti negli anni, Guercino. E anche se sgradito, il soprannome uno se lo doveva tenere.

Il Fornoni riusciva a documentare che Giacomo Palma era lo "Jacobus pictor quondam ser Antonii Nigreti de Lavalle de Serina" che lui aveva ritrovato in documenti notarili di Serina dell'anno 1524[1].

E Nigretti diventava il cognome "della famiglia del Palma".

Ma era proprio così? Il Fornoni trascura il particolare che nei documenti di Serina, con varie eccezioni, *Nigreti* o più raramente *Nigretti*, seguiva sempre un qualche nome proprio o un altro soprannome, senza il *de* (*Nigretis*) che stava a indicare i cognomi ormai radicati o visti come tali. Quindi *Nigreti* va letto, come era, un soprannome in latino al genitivo singolare, quindi "figlio di Negretto". Prassi questa comunissima in quei tempi, dove il nome proprio o il soprannome di un antenato erano messi in coda ai nomi propri per precisare il ramo familiare di cui si stava parlando e che dopo poche generazioni ritroviamo di frequente come il nuovo cognome della stessa famiglia[2].

---

[1] ELIA FORNONI, *Notizie biografiche su Palma Vecchio*, Bergamo, 1886. Devo qui ringraziare il dottor Marino Paganini per il consueto aiuto nella lettura di carte non sempre di facile comprensione e interpretazione. Un particolare ringraziamento va anche alla prof. Eliana Acerbis, che da anni studia località e famiglie di un'ampia fascia della Valle Serina, per il sostegno dato e per la segnalazione di documenti. Nei brevi stralci di documenti ho sciolto tutte le abbreviazioni e ho trascritto le maiuscole e le minuscole secondo l'uso odierno.

[2] La prassi di usare soprannomi al genitivo per individuare alcuni rami familiari, quindi normalmente con la lettera "i" (più raramente "e") finale, complica la trascrizione degli stessi

Studiosi bergamaschi, notando la grandissima diffusione del cognome Valle tra le famiglie di Serina, hanno ritenuto che il cognome originario del Palma fosse Valle, o come si scriveva allora, *de Lavalle,* o raramente *de La Valle.* Valle è una delle contrade di Serina, come lo è *Cararia*, *Carera* o Carrara. Quindi, verificato che i *Nigretti* erano immancabilmente indicati come *de Lavalle de Serina* hanno ipotizzato che *de La Valle* fosse il cognome della famiglia del pittore. I notai di Serina che lavoravano tra il XV e il XVI secolo utilizzavano indifferentemente cognome, soprannome e contrada di origine per indicare persone a loro ben note[3]. Molte famiglie di Serina lontane dal paese di origine assunsero talvolta il cognome Serina, ma in molti più casi proprio il nome della contrada da cui provenivano, come appunto Carrara e Valle, perdendo il cognome originario.

In qualche rara occasione i notai di Serina indicano alcuni membri della famiglia Nigretti semplicemente come *de Lavalle*, ma senza creare confusione perché nei titoli dei documenti o nei riferimenti o nel contesto ritroviamo sempre almeno un *Nigreti*. Nella maggior parte dei documenti la famiglia è quella dei *Nigreti de Lavalle.* Se non vogliamo fare inutili distinguo, considerata la frequente evoluzione e sostituzione dei cognomi in quei tempi, entrambe le proposte fatte si possono considerare corrette anche se, come vedremo, il cognome originario della famiglia era Ruggeri, che non era certo tipico di Serina ma che è ben documentato a Poscante, località assai vicina.

Personaggi di cognome Negrotti o Valnegretti, che secondo una pubblicazione recentissima documenterebbero la presenza della famiglia del Palma a Venezia, salvo errori di trascrizione, nulla hanno a che fare col pittore, anche se originari di Serina[4].

Ma per quale motivo Giacomo Palma deve diventare Iacopo Palma? Nel latino dei documenti è sempre *Iacobus*, nel volgare dei documenti veneziani è sempre Iacomo (o Iacobo), persino per il toscano Giorgio Vasari[5].

nomi, come *Rivioni, Cogietti* o *Nigretti*, dove non è affatto chiaro se nel riportarli in italiano sia preferibile renderli nella forma usata dai notai all'ablativo singolare, oppure lasciarli nella forma al genitivo, o meglio al nominativo plurale, come si scrivono quei cognomi oggi, ma che già troviamo in quei tempi in rari documenti in volgare.

[3] Si devono distinguere le antiche contrade che originarono molti cognomi come Carrara, Valle, Bosco o Forcella, dalle piccole contrade o piccoli nuclei di abitazioni e stalle che presero il nome dalle famiglie che le abitarono, come Ceroni, *Pegis,* Rivioni o Nigretti.

[4] Mauro Zanchi, *Palma il Vecchio,* "Artedossier", 2015, p. 48: "Antonio suo padre [di Palma] appartiene a una famiglia che ha frequenti contatti con Venezia, dove i Valnegretti o Negrotti esercitano diverse attività, principalmente la mercatura". Qualora fosse anche esistita una famiglia Valnegretti (nella Valle Serina, nei dintorni di Bracca, abitavano numerose famiglie Valnigreni), è pura fantasia identificarla con i Nigretti o Negretti *de la Valle*.

[5] Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1568, terza parte, vol. primo, p. 239, vite di "Iacomo Palma e Lorenzo Lotto". In un recentissimo studio sul Palma troviamo citazioni di documenti dove è scritto *Iacopus,* ma qui si tratta di uno zelo dell'autore che, nel dubbio, ha modificato il testo antico (M. Zanchi, *Palma il Vecchio,* cit., p. 48). Come si pronunciasse a Serina in quei tempi il nome Giacomo in volgare è ben chiaro per i numerosissimi Comino e Comina presenti in valle, che sono semplicemente l'abbreviazione di Giacomino

Gli studi bergamaschi dal 1886 in poi non hanno fatto molti progressi. I documenti segnalati dal Fornoni sono ancor oggi i soli importanti, ai quali si sono aggiunte poche carte familiari di un qualche interesse. Ma sulla famiglia e sull'ambiente in cui crebbe e in cui si formò Giacomo Palma si poteva dire molto di più, la qual cosa non è senza importanza.

Per concludere e per chiarire la finalità di questa ricerca riporto una frase del Fornoni: "l'artista lo studierà chi meglio di me sa giudicare: io cercherò di mostrarvi, per quanto mi è possibile, l'uomo, il personaggio tanto poco ed anche quel poco si malamente conosciuto"[6].

Serina e la sua valle fra Quattrocento e Cinquecento

I Nigretti *de Lavalle de Serina* erano una famiglia di pastori e mandriani. Ho pertanto ritenuto necessario premettere alcune informazioni che aiutino a far luce sul complesso e duro mondo, che noi non conosciamo affatto, in cui il pittore visse la sua infanzia. Solo conoscendo quella realtà possiamo spiegarci le loro prolungate assenze da Serina, la mancata partecipazione alle riunioni comunali, alle riunioni degli uomini della parrocchia di S. Maria e la loro presenza in paese concentrata nei mesi di agosto e di settembre. Se i mandriani e i pastori erano occupati sui pascoli alti dei monti non potevano certo partecipare alla vita comunitaria. Anche alcuni dei mercanti di Serina non erano molto presenti in paese, ma i notai li trattano con maggiore riguardo, le frequentazioni sono diverse, la loro presenza nei borghi mercantili e a Bergamo non è rara. Certo è che dei molti che avevano raggiunto Venezia senza fare fortuna molte volte non conosciamo neppure i nomi.

Serina o Serina Alta, posta in una valletta parallela alla Valle Brembana, era la sede del vicariato della Valle Brembana Superiore, una delle suddivisioni amministrative delle valli bergamasche nel periodo veneto. Nel vicariato era compresa la valletta di Serina, con Costa, Bracca, Cornalba, la valletta di Dossena, la conca di Oltre il Colle e tutto il "Cornello", con Camerata e le sue contrade. Proprio la presenza del vicario aumentò l'importanza di Serina che fin verso la metà del Quattrocento era solo una contrada di Lepreno.

La maggior parte delle famiglie della Valle Serina, fra Quattro e Cinquecento appare di condizioni economiche molto modeste, per non dire povere, come in generale erano le condizioni della popolazione bergamasca.

e Giacomina. Tuttavia in una recente pubblicazione, dopo alcuni riferimenti corretti al nome proprio del Palma in latino e in volgare, vale a dire *Iacobus* e *Iacomo*, si conclude che "il nome del nostro pittore [...] è precisamente questo: *Jacopo Nigreti de Lavalle* (Roberto Belotti, *Palma il Vecchio (Serina 1480 circa – Venezia, 1528) Note per una biografia poco o punto conosciuta,* "Quaderni Brembani 13", 2015, p. 17. In quest'ultimo studio si sostiene che il cognome originario del Palma fosse Valle).

[6] E. Fornoni, *Notizie biografiche* [...], cit., p. 8.

> Questa valle è situata in luoco sassoso e freddo in monti altissimi per longo […] Per trattar et definir le cose del governo si riducono li consoli et due sindici per cadaun comune nella terra di Serina dove è la residentia del Vicario et ivi deliberano alla presentia di esso vicario li publici negocii […] Il Vicario è mandato dalla città […][7].

Il vicario, rappresentante dell'autorità veneta, restava in carica un anno ed era un membro non di primo piano di importanti famiglie cittadine o, più di frequente, un esponente di famiglie cittadine di secondaria importanza.

"Ma il paese però è sassoso e sterile non raccoliendosi grani [sufficienti ad alimentare la popolazione del luogo] per tre mesi dell'anno, onde la maggior parte delle persone abbandonano la patria et vanno per il mondo"[8]. Le osservazioni del Da Lezze fatte in generale per il vicariato della Valle Brembana Superiore valevano anche per il comune di Serina: "Questo paese è sterile non raccoliendosi grani per tre mesi dell'anno, senza vino et senza castagne et perciò molte persone si ritrovano fuori della patria a Venetia et in altre parti fatti comodi"[9]. A Serina, come altrove, i maggiori esponenti delle famiglie di buone condizioni da tempo si erano trasferiti in città o si erano stabiliti altrove.

Come in quasi tutti i paesi montani, le attività prevalenti di chi non era emigrato erano l'agricoltura, o meglio l'allevamento di bestiame e lo sfruttamento del legname dei boschi: "Quelli che restano attendono a bestiami et alle terre, boschi et a carboni et le donne filano stame"[10]. Una bella sintesi questa che ci ha lasciato il capitano veneto Zuanne Da Lezze allo scadere del Cinquecento, una realtà certo non diversa da quella del secolo precedente e molto simile a quella della prima metà del secolo scorso, che vedeva ancora i giovani della Valle Brembana e della Valle Imagna emigrare in Svizzera, anche a piedi, per il taglio periodico dei boschi. Venezia nei secoli passati aveva offerto maggiori opportunità a molti di quelli che avevano lasciato le nostre valli.

Il Da Lezze si sofferma a lungo su un fondamentale aspetto dell'economia delle nostre valli, vale a dire la tessitura dei panni di lana. La pastorizia consentiva di sfruttare i pascoli dei monti e metteva a disposizione la materia prima per la filatura e la tessitura dei panni. Altro prodotto importante per l'economia di quelle popolazioni era la produzione di formaggio. Allevamento e produzione di formaggio spiegano la ricorrente presenza nei testamenti delle valli di legati per la distribuzione di sale ai poveri, dove per "poveri" si intendono un po' tutti gli abitanti di un paese o di una contrada. Trascuriamo altri aspetti dell'allevamento del bestiame, come la disponibilità di carne, di pellame e pergamene.

---

[7] Zuanne Da Lezze, *Descrizione di Bergamo e suo territorio 1596*, "Fonti per lo studio del territorio bergamasco, VII, Bergamo, 1988, p. 292.

[8] *Ibidem*, p. 293.

[9] *Ibidem*, p. 295.

[10] *Ibidem*, p. 293.

Non si ha l'impressione che mandrie e greggi appartenenti alle singole famiglie della Valle Serina fossero molto consistenti, ma non erano pochi i pastori con greggi di più di un centinaio di capi. Erano mandrie e greggi composte soprattutto da pecore, da poche mucche e capre. Le capre danneggiavano le colture arboree e molti statuti comunali ne limitavano la presenza. D'estate mandrie di bovini e greggi difficilmente pascolavano sui prati intorno all'abitato: quasi tutto il bestiame era condotto nelle alte valli, dove i pascoli sono più estesi. Sugli altopiani valsassinesi e valtellinesi non pascolava solo bestiame di gente del posto, ma anche delle valli bergamasche, secondo consuetudini e rapporti economici che si erano consolidati nel corso dei secoli[11]. Ma d'inverno il freddo e l'altezza della neve rendevano necessario spostarsi verso la pianura.

I contratti di soccida della valle

Non tutte le bestie erano di proprietà di mandriani o di pastori; molte erano affidate loro con contratti di soccida di cui sono piene le carte dei notai della valle, e probabilmente di tutte le valli[12]. In pratica tutti, specie i mercanti, gli artigiani e i preti, avevano poche o molte bestie da consegnare in soccida a pastori e mandriani. I più benestanti consegnavano mucche e pecore e in più affittavano agli stessi mandriani i propri pascoli, comprese le terre dei benefici goduti dai preti delle molte chiese della vallata.

Il contratto di soccida, definito nei documenti *sozium*, *sozzum* o *medium,* prevedeva la consegna da parte di un soccidante di un certo numero di animali al soccidario per una durata normalmente di 4 anni, al termine dei quali l'incremento per le nascite era diviso a metà come era divisa a metà la lana tosata, ma non il formaggio prodotto che di solito competeva al mandriano. Sul soccidario, pastore o mandriano, ricadevano il peso e il costo dell'allevamento e della custodia di questo bestiame. Le varianti di questi contratti sono tali da consigliare di non farne che pochi cenni, se non altro

[11] Si vedano ad esempio documenti del 20 e 22 novembre 1556, che rimandano a contratti precedenti rogati nel 1553, a Como il 14 agosto 1555 e in altre date con notai valtellinesi con i quali Giovanni figlio di Gottardo Cossali di Parre acquisisce per sé, e per altri che parzialmente controgarantiscono, il diritto di pascolare su monti della Valtellina "pasculum seu herbaticum et ius et actionem pasculandi pecudes super alpibus montium Caronelle". Il monte Caronella si erge sul versante sud della Valtellina, di fronte a Teglio, dove abitava "lo spettabile signor" Paolo Guinzardo proprietario di questi pascoli (notaio Giovanni Luigi Zucchi, cart. 1763, 1551-1559). Parre è località dell'alta Valle Seriana prossima alla conca di Oltre il Colle. Gente di Parre acquisiva il diritto di pascolo sui monti "Veteris", Branchino e Cornella appartenenti a famiglie di Serina. Pastori di Parre, e dobbiamo dare per certo anche delle località vicine, conducevano le loro greggi fin nelle valli svizzere. Cfr. al riguardo la documentazione, anche fotografica di Anna Carissoni, *Studi, documenti, testimonianze sulla pastorizia bergamasca*, "Quaderni del Misma n. 27", 1985.

[12] Se numerosissimi sono i contratti di soccida, quasi altrettanto lo sono gli atti per la fine del rapporto, molte volte indicati come "*solutio*". Si veda una *solutio* di Serina del 6 dicembre 1494 "retrotornaverant et consignaverant illas vachas et illas capras cum omnibus natis ex eis" (notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, o Bianco Tiraboschi, cart. 753, 1476-1485, vol. 1478-1485).

per dire che più le bestie conferite erano numerose, più la bilancia degli oneri e dei rischi pendeva verso il mandriano o pastore, mentre il proprietario alleggeriva i proventi con regalìe, in particolare con prelievi di agnelli o vitelli maschi e di una parte della produzione di formaggi e burro.

Le mucche conferite in soccida nei contratti della valle raramente erano più di quattro o cinque, con alcune importanti eccezioni che vedremo. Sorprende che famiglie della valle che erano di buone condizioni consegnassero pochi bovini per volta, ma coinvolgendo più mandriani, quasi per ripartire il rischio. Una buona e giovane mucca allora, normalmente gravida, costava intorno alle 16-17 lire. Nella bassa pianura le cose stavano diversamente e i proprietari terrieri apportavano un maggior numero di bovini. Nei contratti di soccida della valle le mucche erano descritte con una certa cura, dalla forma (forzata) delle corna, al colore del pelo, alla presenza di macchie e in qualche caso dichiarando il nome della bestia.

Diverso è il caso delle pecore, che per produrre una quantità apprezzabile di lana non potevano essere poche. Qui ci vengono in aiuto più contratti con conferimenti in soccida ad un solo pastore anche di un centinaio di ovini per volta. Poiché il contratto di soccida durava di solito quattro anni, con i nuovi nati il gregge diventava ben più consistente. I soccidanti erano gente di Serina e dei dintorni, ma anche gente emigrata da Serina che viveva a Bergamo, a Venezia o altrove. Per i soccidanti ricchi non si trattava di grossi investimenti perché una pecora costava meno di due lire, a parte forse quelle importate dalla Valsugana o con stame pregiato. I proprietari di numerose pecore tendevano a distribuile tra più pastori frazionando così il rischio ma nel contempo agevolando la ricerca dei pascoli. Per distinguere le pecore e le capre da quelle di altri pastori, per limitare i furti o per recuperare le bestie disperse le si mutilava in varie parti delle orecchie e al riguardo basti il seguente esempio: “que omnes oves habent auricholas muzas et fessas et cum uno busso in aurichola dextera”[13].

Il primo maggio 1482 a Serina il mandriano Bettino fu Pietro Conte *de Pazonibus comunis de Serina* riceveva da Detesalvino fu Bettino detto Rosso *de la Costarina de Gardatis* di Cornalba, forse il maggior proprietario di bestiame della Valle Serina, due manze, 26 pecore e 13 agnelli. I 39 ovini erano contrassegnati “cum nodis aut noda in auricola sinistra in medio sumita-

[13] Notaio Ceroni Giovanni, cart. 565, 1465-1519, vol. 1473-1475, 16 ottobre 1473, contratto di soccida rogato a Serina tra Pasino fu Bertulino *Luchi* da Dossena e il ricco Marchesino fu Tonolo Pulcini Marconi di Sambusita. Nel testo per una svista il notaio scrive “quos omens oves…”. Nel caso di greggi composte da più decine di bestie si procedeva a marchiarle, con incisioni o con marchi verosimilmente a fuoco, i *nodi* o *nöda* dei contratti di soccida. Si veda il bel contratto concluso il primo dicembre 1484 tra Bombello Barba Carrara e Comino fu Pecino fu Martino Carrara: quest’ultimo accetta in soccida 65 pecore “tam mulieres quam mares nostranas et bastardas”, sane, belle, giovani, “nodatas in auricula dextra videlicet una incisione in ipsa auricola a parte posteriore ad modum unius chignoli” (notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 753, 1476-1485, vol. 1478-1485). Queste pecore erano contrassegnate con un piccolo cuneo dietro l’orecchio destro. Un simile contrassegno è più facilmente impresso con un marchio a fuoco piuttosto che con una lama, che comporterebbe un marchio diverso dall’altro.

tis ipsius auricole sinistre [...] et cum duabus tachis et stisuris post ipsam sumitatem versus schenam". Il pastore era obbligato "ad pascendum, nutriendum, alevandum, alimentandum, sivernandum" per quattro anni le bestie affidategli. Il contratto prevedeva le consuete divisioni della lana tosata e il riparto finale dei nuovi nati e con alcune regalìe, in questo caso il conferente chiedeva otto libbre di formaggio grasso (casei grassi). Ma qui ci interessa il patto che il pastore "non possit ipsas bestias conducere extra teritorium pergamensem" senza speciale licenza di Detesalvino[14]. Clausola questa non ordinaria se teniamo presente che i pastori avrebbero potuto andare oltre i confini sia nella bassa pianura d'inverno, sia d'estate risalendo i monti verso i pascoli della Valsassina, della Valtellina o della Svizzera. Tuttavia Detesalvino, che di pecore e mucche doveva possederne molte, teneva a questa clausola e come vedremo la fece inserire con maggiori dettagli in altri contratti. Ancora più restrittivo è un patto inserito dal prete Evaristo Carrara titolare del beneficio di S. Margherita di Serina che nel 1505 vietava al mandriano di portare le bestie fuori dal vicariato della Valle Brembana Superiore senza suo speciale permesso[15].

Che cosa facevano gli altri pastori? Nelle stallette della valle c'era spazio solo per le poche bestie, mucche, pecore o capre utilizzate direttamente dalle famiglie. La pianura bergamasca è troppo poco estesa per ospitare tutti e di conseguenza pastori e mandriani dovevano necessariamente spostarsi, come da secoli facevano, seguendo percorsi ben conosciuti e distribuendosi nei cascinali, sui prati o sugli incolti della pianura lombarda e anche oltre, muovendosi per sicurezza uniti ad altri, quantomeno durante il tragitto verso il piano e durante il rientro. È probabile che fossero i pastori ad essere non poco temuti.

Per farci un'idea della consistenza delle greggi e dello spostamento di bestiame fuori dal nostro territorio vediamo un contratto rogato il 5 dicembre 1466 tra Comino detto Pedrinello fu Pedrino Campriolo *de Cararia de Serina* e il pastore Giovanni fu Zano fu Bertolo *de Cararia de Serina et nunc habitator in teritorio laudensi.* Comino consegnava a Giovanni in soccida e "ad usum sozzi" 87 pecore bianche e nere e tre montoni. Giovanni garantiva con tutti i suoi beni le bestie ricevute. Il soccidante richiedeva la metà degli agnelli maschi in età compresa tra un mese e mezzo e i due mesi e metà della lana che avrebbe tosato nei quattro anni della durata del contratto[16].

---

[14] Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 753, 1476-1485, vol. 1478-1485. Non è chiaro il termine *sivernandum* che si ritrova in molti contratti di soccida, che non può che significare "svernare" o passare l'inverno. Ma svenare come o dove? Stesso notaio, cart. 754, 1485-1499, vol. 1488-1499, il prete Zambono fu Accorsino Carrara consegna a Gherardo Palazzi abitante ad Oltre il Colle 39 pecore "mulieres", 1 montone e 2 mucche.

[15] Notaio Giovanni Ceroni, cart. 465, 1465-1519, vol. 1498-1519, 5 aprile 1505. Il prete affittava al mandriano Venturino Manenti terre del beneficio e subito dopo gli affidava quattro bovini.

[16] Notaio Andreolo Tiraboschi, cart. 256, 1464-1475, vol. 1466-1467, p. 378. Un contratto dell'8 settembre 1496 ci informa che Comino e Gaspare figli di ser Pietro *Pizeni de Scolaris de Cararia* di Oltre il Colle avevano ricevuto dai procuratori del "signor" Gabriele fu Simone Astori di Dossena abitante a Venezia ben 95 pecore, con patti dettagliati specie per le tre (ogni quattro mesi, gennaio maggio e agosto) tosature annuali (notaio Lorenzo Antonio Bianco Tira-

Se consideriamo che Giovanni viveva nel lodigiano, dove i suoi parenti abitavano ancora nell'anno 1500 nelle località di Comazzo e di Marzano, immaginiamo che subito dopo sia ripartito verso casa con le bestie al seguito[17].

Nella mandria e nel gregge non mancavano alcuni montoni, anche di razza pregiata e, se le mucche non erano poche, un toro. Non erano solo pecore nostrane, ma anche veronesi e della Valsugana. Da anni qualcuno si era posto l'obiettivo di migliorare la qualità della lana, come il prete Evaristo di Obicino Carrara, patrono della chiesa e della cappella di S. Maria di Serina, che il 7 ottobre 1483 affidava al mandriano Adamo fu Lorenzo Merloni, un personaggio in stretti rapporti con i parenti di Giacomo Palma, 42 pecore veronesi, della Valsugana e nostrane, maschi e femmine, compresi "castronos et castratos vel castrandos" e un montone veronese. Nelle greggi era presente un buon numero di castrati, molto richiesti dai macellai della città e dei grossi borghi.

Adamo doveva "conducere ipsas oves in montem" nel tempo consueto e come erano soliti restare sui monti i pastori e i mandriani. Il 6 novembre successivo il prete Evaristo quale "patronus ecclesie et capelle domine Sante Margherite de Serina" affittava per 8 anni allo stesso Adamo Merloni i terreni del beneficio[18].

boschi, cart. 754, 1485-1499, vol. 1488-1499. *Ibidem*, 16 febbraio 1495 e 9 luglio 1498 e notaio Stefanino Tiraboschi, cart. 1676, 1514-1525, vol. 1516-1517, f. 102, 20 agosto 1516, tre non frequenti contratti di soccida il primo con 9, il secondo con 28 e il terzo con 20 capre). Il 25 agosto 1501 Comino fu Pietro Scolari Carrara accettava in soccida da Pietro fu Accorsino Carrara 10 mucche, tutte con un buco rotondo nell'orecchio destro (notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 755, 1499-1508). Comino e Gaspare di Pietro Scolari Carrara, più volte in rapporto con i Nigretti, possedevano anche bestiame proprio e sappiamo che in più occasioni avevano svernato nel milanese, ad Albignano di Trucazzano. Abbiamo altri contratti di soccida di un numero non trascurabile di pecore: 10 gennaio 1519 Bernardino Muleri degli Astori di Bergamo tramite procuratore consegna a Bartolomeo *Brete* Bonzi fu Bettino 40 pecore veronesi; 1 gennaio 1521, Bernardino Muleri, ancora tramite procuratore, conferisce a Bartolomeo fu Pasio *Breta de Bonzis* 11 pecore veronesi ma lo stesso giorno tra le stesse parti c'è altro contratto per quasi 3 anni per altre 100 pecore veronesi (notaio Francesco Valle, cart. 1104, 1518-1526, vol. 1518-1522).

[17] Notaio Giovanni Ceroni, cart. 565, 1465-1519, vol. 1498-1519, 24 ottobre 1500, Giacomo fu Gherardo fu Zano Bertolo Carrara dichiara di abitare a Comazzo del distretto di Lodi. Il giorno 20 ottobre 1500 Giacomo fu Gherardo fu Zano fu Bertolo fa dichiarare di abitare "al presente" a Marzano, che è oggi frazione del piccolo comune di Merlino presso Comazzo di Lodi (notaio Bonadeo Valle, cart. 902, 1498-1506, vol. 1498-1501).

[18] Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 753, 1476-1485, vol. 1478-1485. I nuovi nati dovevano essere contrassegnati con marchi (nodis) alle orecchie, di certo come quelli delle madri. I maschi veronesi e della Valsugana dovevano essere allevati fino ai tre anni. Adamo non poteva tenere altre pecore senza licenza di Evaristo. La chiusura di un uguale contratto di soccida tra le due parti è in notaio Antonio Valle, cart. 793, 1478-1485, vol. 1483-1485, 28 gennaio 1484. Seguiva nella stessa data un'obbligazione di 107 lire di Adamo verso Evaristo per l'acquisto di pecore. Verso la fine del '400 Adamo Merloni era stato nominato "servitore" della comunità della Valle Brembana Superiore (notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 754, 1485-1499, vol. 1488-1499, 16 luglio 1498 e cart. 755, 1499-1508, 6 aprile 1500). Il 13 gennaio 1486 Venturino Oberti, conduttore dei dazi di Serina, concedeva a Adamo la licenza di vendere pane e vino in casa propria (cart. 754, vol. 1485-1488).

Allo stesso modo l'ariprete Antonio Alcaini di Dossena, con un contratto di soccida rogato a Serina il 10 dicembre 1488, affidava a Pasino fu Bettino *de la Breta* degli Alcaini di Dossena "pecudes trigintaunam pilli veronensis magnas et parvas sanas et iuvenes", precisando che 5 erano invece "pilli nostrani"[19]. Già verso la fine del XV secolo un buon numero di pecore si erano incrociate tra loro ed erano definite *bastardate*.

Allevamento significa anche produzione di formaggio duro e salato o grasso, di mucche o di capre, burro, mascherpa e carne. Formaggi, burro e mascherpa erano a disposizione del mandriano, a parte le solite regalìe in prodotti della miglior qualità, dovute ai proprietari che avevano conferito più bestie in soccida o avevano concesso in affitto i pascoli. Ci sono pervenuti diversi contratti per la consegna di tutta la produzione di formaggio e burro ad un solo acquirente che poi avrebbe provveduto a venderla in città o sui vari mercati.

I contratti di soccida, e qui parliamo soprattutto di bovini, variarono nel tempo e soprattutto dopo l'inizio del XVI secolo, col mutare delle esigenze e per l'evoluzione delle colture praticate. Nella bassa lombarda c'era abbondanza di acqua e non mancavano i prati, soprattutto dopo lo scavo di importanti canali, ma nell'alta pianura prevaleva la cerealicoltura. Proprio nel corso del Cinquecento la pratica della rotazione delle colture ridusse progressivamente i terreni lasciati a riposo incolti e disponibili per il pascolo ma incrementò la produzione di foraggio e di fieno in discreta quantità e qualità[20], garantendo la disponibilità di letame per la concimazione dei coltivi e per l'impianto del vigneto.

A questo punto è necessario fare un cenno alla secolare consuetudine della transumanza. Verso l'inizio dell'autunno, prima che le nevicate precoci coprissero i pascoli alpini, pastori, mandriani, mandrie e greggi si incamminavano verso il piano, lungo le antiche strade bergamine, sui prati comunali e sugli incolti lungo i fiumi, per portarsi nei cascinali della bassa lombarda, ma anche oltre il Po e nel vercellese.

L'antico statuto di Averara del 1313 sanciva "l'obbligo di condurre tutte le bestie in montagna dalla festa di S. Giovanni fino alla Madonna di agosto, col solito diritto, per ogni famiglia, di tenere una vacca da latte col vitello, oppure 8 pecore o capre da latte"[21]. Era questo un modo per evitare l'ecces-

[19] Notaio Bonadeo Valle, cart. 907,1485-1498, minute. Se lo scopo era di migliorare la qualità della lana tosata, non dobbiamo sorprenderci se troviamo poi più contratti di soccida con pecore definite per metà nostrane e per metà "veronenses bastardatas" o semplicemente *bastardatas* (notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 753, 1476-1485, 1478-1485, 21 gennaio 1484).

[20] Si veda al riguardo il fondamentale studio di Enrico Roveda, *Uomini, terre e acque: studi sull'agricoltura della "Bassa Lombarda" tra XV e XVIII secolo*, Milano, 2012, in particolare il capitolo 8, "Allevamento e transumanza nella pianura lombarda: i bergamaschi nel Pavese tra Quattro e Cinquecento", che affronta in modo esauriente il problema dei mandriani bergamaschi presenti nelle campagne della Bassa Lombarda e ci documenta importanti presenze nel secolo XV di famiglie provenienti anche dalla Valle Serina, da Dossena in particolare.

[21] A. Carissoni, *Studi, documenti, testimonianze sulla pastorizia bergamasca*, cit., p. 17.

sivo sfruttamento dei pascoli vicino all'abitato. Nella Valle Serina il termine per il pagamento degli affitti dei pascoli alti, non solo quelli comunali, era fissato per il 15 agosto, diversamente da tutte le altre affittanze che scadevano a S. Martino[22]. La data non dipendeva dalla solenne festività dell'Assunta ma dalla sosta che tutti facevano in paese per la tosatura e per prepararsi alla discesa al piano. Il bestiame consumava allora l'erba non falciata dei prati. Date queste che ci sembrano precoci, ma non lo sono tanto se pensiamo che il calendario di allora era in ritardo di circa 10 giorni sul calendario solare. Dopo aver caricato su asini, muli e cavalli il loro bagaglio di recipienti in rame e di quanto serviva per la produzione di formaggio e burro, alcuni si spostavano con tutta la famiglia, come hanno sempre fatto le popolazioni nomadi.

La transumanza dai pascoli orobici al piano e "la retornata" ai monti

Il fenomeno della transumanza dai pascoli delle valli verso i pascoli o i poderi del piano è oggi ridotto allo stentato passaggio di qualche gregge tra capannoni e nuovi quartieri che hanno stravolto o distrutto il paesaggio rurale. Ma nel millennio passato la transumanza ebbe una enorme importanza nell'economia padana e in particolare delle campagne della Lombardia. Migliaia di pecore e bovini giungevano al piano, anche dopo più di una decina di giorni di viaggio, finita la mietitura dei cereali a maturazione autunnale e finite le vendemmie. Qui il bestiame pascolava libero sui pascoli o era rinchiuso nelle stalle e si alimentava col fieno appositamente accantonato. Mandriani e pastori pagavano il diritto di pascolo o il fieno consumato. Il letame restava sui pascoli o conservato ai margini dei coltivi.

In primavera mandriani e pastori, con le poche eccezioni di coloro che si fermavano sul posto anche per anni, ripercorrevano la via del ritorno: leggiamo in un documento di Serina del 1502 che "a Zorzo nepote de Gratiolo dito Gabino *de Paierolo*" era stato "dato [venduto] uno grege de pegori" lasciandogli tempo per effettuarne il pagamento da novembre "ala retornata del dito Zorzo dal piano ala montania zoè a questa estade proxima che vene"[23].

Sulla presenza di mandriani e pastori delle nostre valli nella pianura lombarda sono stati scritti pregevoli saggi. Nel notarile abbiamo rinvenuto una buona documentazione e preziosi indizi, a partire dalle molte famiglie

[22] In generale la scadenza delle affittanze di terreni e case era fissata all'11 novembre festa di S. Martino ma il pagamento degli affitti dei pascoli alti doveva essere effettuato alla "Madonna di agosto". Questa è la data per i pagamenti "di tutti i monti" che il comune di Serina era solito affittare all'incanto (notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 754, 1485-1499, vol. 1485-1488, 2 giugno 1485) ed era la data di pagamento per gli affitti dei pascoli alti della conca di Zambla, la cui durata era pluriennale e che vedremo più avanti.

[23] Notaio Bonadeo Valle, cart. 902, 1498-1506, vol. 1498-1501 ma foglio volante, 1 novembre 1502. Si tratta di documento in volgare per una permuta di pecore con alcune mucche, con la complicazione che le pecore già di "Dominicho Rivioni de Serina" erano state concesse in pegno a "Zovane fiol che foe de maestro Piero dalaval de Serina". Tra i testimoni di quest'atto compare "Sandrino di Nigreti" del fu Pietro.

che dichiarano di abitare, “nel territorio” lodigiano, milanese, cremonese, bresciano o pavese. Alcuni documenti riguardano proprio i Nigretti[24].

Normalmente i contratti per far svernare le mucche, ma solo un limitato numero di pecore, nelle stalle dette *bergamine* dei grandi cascinali della pianura, erano rogati in città o nei borghi della bassa con i proprietari o gli affittuari dei poderi dopo accordi presi in loco, che potevano valere per più anni. Nelle carte di Serina un discreto numero di quietanze e garanzie riguardano proprio crediti o debiti sorti per acquisti di fieno o compravendite di bestiame effettuati nelle località della pianura in cui svenava il bestiame. Non dimentichiamo che molti svernavano sui poderi nel piano bergamasco, dai piedi della fascia collinare in giù, dove in ogni grande cascinale non mancavano una “bergamina”, i portici per il fieno venduto e gli ambienti per ospitare i mandriani e la loro famiglia.

Nelle carte di Serina non abbiamo solo indizi o modeste tracce della transumanza. Il 9 ottobre 1497 il mandriano Venturino detto Baita fu Giovanni detto *Zoy de Crotis* abitante a Spettino riceveva in soccida 8 mucche e 2 gioveche da Detesalvino fu Bettino detto Rosso *de la Costarina de Gardatis* di Cornalba. Il 15 ottobre Detesalvino consegnava a Venturino Crotti altre due mucche. Spettino è una piccola localita del comune di S. Pellegrino posta tra Santa Croce e Serina. Cornalba è un comune del vicariato di Seri-

[24] Rimando ad una procura di Pietro Nigretto al figlio Alessandrino rilasciata a Corteolona, ad altra procura congiunta con i Cusani milanesi e a un lascito di Ambrogio Valle alle figlie di Giovanni fu Bertolo Nigretti. Il 9 settembre 1485 Antonello Oberti riceveva liberatoria per una garanzia (*assecuratio* o *conservatio*) che aveva rilasciato agli eredi del fratello Bartolomeo facendosi carico di quanto eventualmente avesse loro richiesto il prete Lorenzo beneficiale di Barbariga, località della bassa bresciana. Eventuali pretese erano di solito per fieno o diritto di pascolo (notaio Bonadeo Valle, cart. 900, 1484-1493, vol. 1484-1485). Il 3 gennaio 1494, presenti come testimoni Comino fu Giovanni Moro Nigretti e Antonio di Domenico *Rivioni* de Lavalle, Bendiolo fu Lorenzo Merloni, pastore-mandriano fratello di Adamo, dettava il proprio testamento dove si dichiarava debitore di 6 lire verso la chiesa di S. Brigida di Averara (notaio Bonadeo Valle, cart. 901, 1493-1498, vol. 1494-1495). Il 16 luglio 1486 Comino fu Nigretto Moro aveva sposato Feminina figlia di Bendiolo Merloni. Importanti sono due garanzie rilasciate a copertura degli impegni reciproci di Gaspare fu Pietro Picenni Carrara Scolari e Comino fu Raimondo Valle *Armellina de Lavalle* verso “domino Petro de Lugano mediolanensi de et pro omnia quantitate feni hac ieme proxima preterita dati bestiamibus ipsius Comini in terra de Albignano districtus mediolanensis” (notaio Bonadeo Valle, cart. 902, 1498-1506, vol. 1498-1501, 4 maggio 1500, “Conservatio Gasparis Petri Picenni contra Cominum Raymondi Armeline). Il 9 ottobre 1504 viene rogato un uguale impegno tra le stesse controparti per il pagamento del “fenum manducatum et comestum per vaccas ipsius Comini hac ieme proxima preterita in teritorio mediolanensi in villa Albignani” sempre sul podere di Pietro da Lugano e per il quale debito Comino aveva dovuto ipotecare e impegnare alcune vacche. Albignano è oggi frazione di Trucazzano nell’alto lodigiano (*ibidem*, vol. 1504-1506). Ritroviamo Gaspare e Comino che vendono formaggio bello, grande “de montibus nostris” per pagare panni di lana (*ibidem*, 9 ottobre 1504). Infine abbiamo una quietanza rilasciata il 24 maggio 1500 a Oltre il Colle da Vincenti Vincenzo di Oltre il Colle a Venturino e Giovanni fu Bertolo Tiraboschi pure di Oltre il Colle per aver saldato un debito di 131 lire e soldi 8 per un acquisto di pecore nel territorio di Trennio (Trenno di Milano? Oppure una delle minuscole località delle nostre valli? *Ibidem,* vol. 1498-1500).

na. Abbiamo già incontrato Detesalvino nel capitolo precedente, in una carta del primo maggio1482, in occasione di una sua consegna di 39 ovini in soccida ad un pastore col divieto di lasciare il territorio bergamasco senza sua espressa licenza. In quest'altra occasione, dopo le consuete clausole delle cure che il *bubulcus seu vacharius* doveva riservare al bestiame ricevuto, si faceva divieto a Venturino di condurre il bestiame fuori del territorio bergamasco, specialmente nel territorio bresciano, ma se proprio voleva poteva andare nel territorio milanese e lodigiano, spostandosi però dalla metà di ottobre e ritornando per il primo di maggio: "bestias ipsas non possit ducere extra agrum bergomensem pro eundo maxime et eas traducendo ad agrum brixiensem sed tantum et solummodo ad agrum mediolanensem et laudensem et dum voluerit eas abducere teneatur abducere eas in medio mensis octobris et retroducere in calendis madii"[25].

È utile confrontare questo contratto di Detesalvino di Cornalba con un'altra soccida da lui fatta a Serina con il mandriano Graziolo detto Gabino fu Bartololomeo Cavagna *de Paiarolo* di Cornalba. In quest'altro contratto del 28 ottobre 1500, che ne rinnovava uno di quattro anni prima, Detesalvino consegnava 16 mucche di cui 10 pregne, riconoscibili per avere una "mutilizatione seu incisione sumitatis amborum auricularum": quella destra con i *nöda* del padrone, la sinistra con i contrassegni del mandriano. Ci interessa la clausola che riguarda gli postamenti del bestiame: Graziolo non poteva portarlo fuori dal territorio bergamasco ma qualora per cause di guerra avesse dovuto farlo, Graziolo era tenuto a farsi carico di tutti gli eventuali danni[26].

Le perplessità di Detesalvino sullo svernare il bestiame fuori dal territorio bergamasco erano forse dovute ad un grave fatto del 1484 quando nello stato di Milano, si ipotizza a causa della guerra di Ferrara in corso, venne sequestrato il bestiame ai mandriani sudditi di Venezia, che pure si munivano di salvacondotti per poter entrare nello stato con armenti e famigli [27]. Ma Detesalvino impone di evitare il territorio bresciano, non quello milanese.

Se gran parte dei pastori e mandriani non erano di buone condizioni economiche e mai lo diventarono, di certo col tempo molti di loro, più abili, più fortunati o più spregiudicati degli altri, poterono avere le disponibilità per diventare affittuari di grandi possessioni della pianura e, in tempi a noi più vicini, di diventarne proprietari, avendo anche un ruolo molto impor-

[25] Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 754, 1485-1499, vol. 1488-1490. Non si comprende il motivo del divieto di svernare nella bassa bresciana forse dovuto a negative esperienze precedenti.

[26] *Ibidem*, vol. 1499-1508. Il contratto precedente, senza clausole particolari, risaliva al 5 settembre 1496 e riguardava 14 mucche, (*ibidem*). Cfr. anche notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 755, 1498-1508, 8 ottobre 1504, quietanza per la fine della soccida del 1500 e rinnovo tra le stesse parti della soccida per altri quattro anni con 21 mucche e giovenche, con gli stessi patti e una variante che riguardava due vitelle (*mulieres*) da allevare o da eliminare.

[27] E. Roveda, *Uomini, terre e acque: studi sull'agricoltura della "Bassa Lombarda",* cit., p. 232. Non sappiamo come andò a finire questo grave episodio che dovette allarmare non poco pastori e mandriani bergamaschi.

tante nello sviluppo dell'industria casearia, di cui i bergamini, ovvero i mandriani o malegari bergamaschi, erano il punto di riferimento in buona parte della pianura lombarda. Nelle "tenute della Bassa Lombarda era anche diffuso l'allevamento, spesso praticato attraverso i rapporti con i bergamini, di solito provenienti dal Bergamasco"[28]. Gli antichi inventari pervenutici ci dicono che gli attrezzi di cui i mandriani disponevano, pentole, secchi e vassoi di rame, servivano "quasi esclusivamente per la lavorazione del latte e la fabbricazione del formaggio: i bergamaschi infatti ricavavano i loro guadagni soprattutto dalla vendita di quest'ultimo"[29].

Alcuni mandriani e pastori avevano lasciato le valli e si erano trasferiti con la numerosa famiglia sui poderi della pianura al servizio dei grandi proprietari. Ne troviamo tracce evidenti già nel XIV secolo, in un documento del 25 aprile 1348 rogato a Endenna di Zogno che parla di un contratto di soccida tra Bombello e Giovanni fu Ambrogio *de Termino* di Dossena abitanti di Castelleone del vescovado di Cremona e il pastore Amighetto fu Pietro di Acquafredda di Poscante[30].

Le famiglie cui erano affidate più decine di bovini, con contratti pluriennali di soccida o con l'affitto diretto di grandi estensioni di prati e di pascoli, potevano fermarsi nel piano per tutto il tempo della durata dei contratti, o magari per sempre. Per la cura di queste mandrie erano necessarie diverse persone, per la custodia e soprattutto per la mungitura, anche se la quantità di latte prodotto da una singola mucca era davvero modesta. Non c'erano feste e non c'erano ferie. Ma se trascuriamo qualche eccessiva frequentazione di osterie, a parte i costi per pascolo e fieno, le occasioni di spesa erano quasi inesistenti e con un po' di fortuna e un po' di commercio di lana, di panni di lana, di formaggio e di bestiame la situazione economica di queste famiglie dovette decisamente migliorare, anche se non cambiarono certo il loro sistema di vita.

> E tuttavia tanti dei bergamaschi che abbiamo incontrato nel Pavese abitavano nel Pavese stesso o nelle zone vicine: erano spesso loro, che dopo aver alimentato il loro bestiame nell'inverno con il fieno di qualche cascina della pianura, salivano d'estate alle montagne del Bergamasco [...] "prout soliunt singulo anno aestivo tempore facere omnes bergamini"[31].

[28] *Ibidem*, p. 133.

[29] *Ibidem,* p. 244.

[30] Notaio Pietro Panizzoli, cart. 45, 1348-1352, vol. 1348-1349, p. 105. La soccida riguardava 24 pecore. *Ibidem,* alle pp. 147 e 148 in data 26 maggio 1348 altro contratto di soccida e contratto per la compravendita della produzione di formaggio. Numerosi sono anche i documenti che rimandano al commercio di panni di lana. Ringrazio la signora Eliana Acerbis per la segnalazione.

[31] E. Roveda, *Uomini, terre e acque: studi sull'agricoltura della "Bassa Lombarda"* [...], cit., p. 232, che cita testimonianze pavesi del 1483: "esisteva dunque, ed era molto importante, la transumanza dal Bergamasco verso la pianura [...] pur abitando nel Pavese, molti bergamaschi salivano d'estate sulle montagne bergamasche "prout soliunt [...]".

Due contratti di soccida del 19 luglio 1466 fatti da Isnardo Signori da Comenduno con due diversi *malegari* ci aiutano a comprendere meglio queste realtà. Per quanto rogati nello stesso giorno i due contratti sono molto diversi e ci documentano due tipologie di soccida, uno più diffuso nell'alta pianura con colture cerealicole, l'altro finalizzato a lucrare sull'allevamento del bestiame. Isnardo Signori di Comenduno, affittuario dell'intero territorio di Morengo, nel cui castello furono scritti i contratti in argomento, avevano ritenuto conveniente affidare a mandriani parte dei suoi bovini. Il primo accordo, per 22 mucche, 4 quattro vitelli e 13 vitellini era stipulato con il maestro Bassano fu Giovanni Basso *de Bassis* lodigiano abitante a Morengo. Le mucche erano descritte come di consueto, vale a dire per la forma con cui erano state piegate le corna e per il colore del pelo. La durata era prevista fino al successivo 24 gennaio e poi per un ulteriore anno. Il malegaro non poteva lasciare il territorio di Morengo senza espressa licenza di Isnardo. Morengo aveva estese porzioni del territorio, specie lungo il Serio e nella località detta Fragonera, lasciate a pascolo, a prato e a bosco. Isnardo doveva avere altri bovini a sua disposizione a Morengo, perché nella mandria non c'è un toro. Nei cascinali, concentrati nel paese e anell'antico nucleo di Carpeneto, c'erano sicuramente numerosi buoi e cavalli indispensabili per le arature e per i trasporti dei prodotti. Nei mesi invernali il malegaro doveva comperare da Isnardo il fieno necessario per il bestiame e farlo consumare sul posto, pagandolo lire 3 e soldi 2 ogni carro. A carico del mandriano c'erano poi alcune regalìe, specie in formaggio *mazengo* e *settembrino*. Col patto di far consumare il fieno sul territorio di Morengo era implicito il patto che il letame doveva restare sul territorio di Morengo ad uso di ingrasso di quelle campagne.

Il secondo accordo, che prevedeva la consegna di 22 mucche, dieci vitelli e un toro, era fatto con Bartolo fu Lorenzo *de Barzisis* della Valgandino, aveva durata fino alla festa di S. Andrea e per i successivi due anni. Le bestie erano riconoscibili perché tutte erano "signate in auricola dextera hac litera / s /". Il contratto con Bartolo non parla di acquisti di fieno e non vieta di lasciare il territorio di Morengo. Ne dobbiamo dedurre che il malegaro era libero di spostare la mandria a seconda della stagione. L'utile era rappresentato dall'incremento del bestiame e dalla produzione di formaggio, una parte del quale doveva essere consegnato a Isnardo, con un po' di burro[32]. Pare evidente che questi contratti tenessero i mandriani lontano dal proprio paese di origine per un lungo periodo di tempo, ma in ogni caso per non distruggere i pascoli vicini agli abitati delle valli era assolutamente necessario spostarsi sui pascoli alti.

[32] Notaio Giovanni Moioli, cart. 428, 1466-1472. Nel secondo contratto, la lettera che contrassegnava queste bestie era la *s* di Signori gotica, che non poteva essere tagliata nell'orecchio senza provocare un buco non più leggibile. Era dunque probabilmente fatta con un marchio a fuoco.

Il mandriano e il pastore dovevano procurarsi i diritti di pascolare in determinati luoghi, i diritti di *herbatico* e di *montaticho*[33]. Al riguardo il 29 settembre 1488 Antonio fu Giovanni *de Lavalle di Serina* anche a nome di Giovanni e Francesco suoi fratelli affittavano a Gherardo fu Bonomo Grigis di Selvino e ad Antonio figlio di Bertoletto Noris di Selvino 343 quote di 2200 dei pascoli posti sul confine di Serina tra la valle Brembana e la valle Seriana, sui monti *Veteris,* Branchino e Cornella, situati verso il monte Arera. I pastori-mandriani si impegnavano a pagare il canone annuo di 34 lire e soldi 6 il 15 di agosto nel giorno delle festa dell'Assunta, consegnando anche annualmente quattro pesi di formaggio "prime sortis" prodotto su quegli stessi monti e in più si obbligavano a "mutare alogiamenta bestiaminum super ipsis montibus singulis tribus noctibus" per utilità degli stessi monti, vale a dire che non potevano fermarsi sullo stesso pascolo più di tre giorni[34]. I pastori, senza pagare un supplemento, potevano portare con loro un cavallo o un mulo, maschio o femmina. Simili patti miravano a non danneggiare il manto erboso e ad un uniforme ingrasso dei pascoli. Il 27 luglio 1493 le parti rinnovavano l'affittanza per altri nove anni[35].

Nel corso dei secoli nella valletta si erano costruiti numerosissimi fienili in muratura, con tettoie esterne in paglia, ai margini dei prati soleggiati che circondavano le contrade del paese, raggruppati tra loro per motivi di sicurezza, vicini a una sorgente o a un ruscello. In questi fienili, che potevano

---

[33] Notaio Stefanino Tiraboschi, cart. 1676, 1514-1525, vol. 1518-1519, "Investitura herbatici Corne capraie", 18 aprile 1518, f. 43, il comune di Dossena affitta a Bartolomeo Bonzi il pascolo detto "Corne caprarum". Interessanti gli "ordines facti per sindicos comunis de Cornalba" per i diritti di pascolo sul monte Alben dove sono fissati i criteri di alpeggio anche per i malegari forestieri, con le garanzie per rendere "tutum et securum ipsum comune pro dicto montaticho" (notaio Giovanni Ceroni, cart. 565, 1465-1519, vol. 1498-1519, 9 giugno 1505).

[34] Notaio Bonadeo Valle, cart. 907, 1485-1498, minute, 29 settembre 1488 e cart. 900, 1484-1493. Il testo è stato integrato con altro uguale contratto di cui alla nota successiva perché più dettagliato e di più chiara lettura. Di certo si trattava di un rinnovo del contratto come dimostra una quietanza in data 17 agosto 1486 tra le stesse parti per il pagamento di un canone annuo in soldi e formaggio (notaio Bonadeo Valle, cart. 900, 1484-1493, vol. 1485-1488). Il 17 marzo 1510 Bonadeo, Francesco e Bertone Valle fu Bertone fu Comino, anche a nome di altri comproprietari, affittavano 1313 parti e mezza degli stessi pascoli dei tre monti ai sindaci del comune di Ponteranica, con il canone da pagare sempre alla Madonna di agosto (notaio Giovanni Ceroni, cart. 565, 1465.1519, vol. 1498-1519). Negli *ordines* del comune di Cornalba per l'accesso ai pascoli del monte Alben sono inseriti il divieto per qualsiasi pastore o mandriano di portare bestie sui pascoli dal primo giugno al 15 giugno, sotto pena di un soldo per ogni bestia minuta e 4 soldi per ogni bestia grossa, l'obbligo di spostare il bestiame ogni 3 notti e l'obbligo di *mutare casinas* (le piccole costruzioni dove si produceva il formaggio e il burro) ogni tre anni a spese degli stessi malegari (notaio Giovanni Ceroni, cart. 565, 1465-1519, vol. 1498-1519, 9 giugno 1505).

[35] Notaio Bonadeo Valle, cart. 901, 1493-1498, vol. 1493-1495. Trascuro altri contratti per altre quote di comproprietà o di diritti sugli stessi "monti", con patti praticamente uguali anche con pastori di altre località, come Parre. In taluni è precisato l'obbligo di "mutare baregum seu alogiamenta bestiminum super dictis montibus singulis tribus noctibus" dove *baregum* o termini molto simili stanno ad indicare un recinto od uno steccato (cfr. notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1508-1511, 29 novembre 1508).

disporre anche di un ambiente riservato al mandriano o al pastore, veniva accumulato il fieno prodotto sui vicini prati durante la stagione estiva, fieno che serviva per nutrire le poche mucche e le pecore che vi erano ricoverate tra l'autunno e lo scioglimento delle nevi[36].

La famiglia dei Nigretti non faceva eccezione nel quadro d'insieme che abbiamo sinteticamente delineato. Una piccola casa e due o tre piccoli fienili e qualche pertica di prato e di bosco di cui si è proprietari consentono appena di sopravvivere, se non si fa altro e, almeno parlando del XV secolo, mi lascia alquanto perplesso Elia Fornoni quando scrive che il Palma "trasse i suoi natali non da famiglia povera, ma discretamente fornita di mezzi"[37]. Forse ai tempi di Fornoni si stava anche peggio.

La lana e la produzione dei panni di lana

Ai tempi del Palma, ma potremmo dire da sempre, la popolazione della valletta di Serina si dedicava alla produzione di panni bassi di lana, con tutte le specializzazioni occorrenti. Qualcuno provvedeva all'acquisto di lana, non solo "nostrana" di produzione locale, ma anche di provenienza veronese, campana (pugliese), spagnola (S. Matteo) e greca (Salonicco), da distribuire ben pulita e asciutta alle donne che la filavano e delle quali ci è rimasto qualche elenco nelle carte dei notai[38]. Lana e panni di lana, come il formaggio duro e salato, talvolta erano usati come mezzi di pagamento e tutti a Serina e nella valle ne facevano un piccolo commercio, compresi notai, preti e muratori. Chi riceveva formaggio in pagamento aveva idee ben chiare in merito, come Pietro figlio di Comino detto Pedrinello di Valpiana che richiedeva, quale compenso per i panni di lana venduti, "penses trigintaquinque casey pulcri magni de montibus nostris"[39].

[36] Tra le carte dei notai della Valle Serina della seconda metà del Quattrocento si ritrovano numerosi contratti per la costruzione di queste stalle-fienili-rifugi. Poiché un buon numero di questi rustici si è conservato fino ai nostri giorni, notiamo che all'interno potevano essere ospitate non più di cinque o sei mucche o diversamente una o due decine di pecore. Quindi servivano per le poche bestie della famiglia o avute in soccida. Nelle vallate era faticoso trasportare il fieno ed era più facile trasferire le mucche e le pecore da una stalla-fienile all'altra, come succede ancora in qualche località delle nostre montagne. Per tale motivo le famiglie di pastori e mandriani acquistavano o affittavano modesti appezzamenti di terreno a prato dove normalmente esistevano già un fienile in muratura e una tettoia di paglia. Se il fieno accumulato non bastava o se la neve tardava a sciogliersi, si acquistava altro fieno da chi ne aveva disponibilità e di questi piccoli commerci troviamo documentazione in abbondanza nel notarile di Serina.

[37] E. Fornoni, *Notizie Biografiche* ..., cit., p. 15.

[38] Notaio Andreolo Tiraboschi, cart. 252, 1431-1444, volumetto con copertina in pergamena con timbro di pagina 115, elenco di donne alle quali era stata consegnata lana, evidentemente da filare: "Infrascriptum est stamen datum die martis decimo septimo februari MccccxxxvIII", p. 299-299v.

[39] Notaio Bonadeo Valle, cart. 902, 1498-1506, vol. 1504-1506, 9 ottobre 1504. Si veda anche il contratto per fornitura del primo formaggio e mascherpa prodotti sui monti di Serina e "super monte Veteris" (notaio Andreolo Tiraboschi, cart. 255, 1548-1465, vol. 1461, 16 febbraio 1461, p. 70). Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 753, 1476-1485, 9 dicembre 1501, pagamento effettuato in panni di lana nostrani e 16 pesi "casei duri et salati".

Alcuni mercanti originari della Valle Serina e dei dintorni, come i Marconi Pulcini di Sambusita e alcuni Carrara ed Oberti di Serina facevano incetta della produzione di panni e ne smerciavano buona parte alla fiera di Bergamo e soprattutto alla fiera di Crema. Altri prendevano la via di Venezia e dell'Italia centro-meridionale.

In una disposizione "Circa lanificium" emanata a Bergamo il 18 ottobre 1505 da Pietro Marcello capitano e vice podestà e indirizzata al vicario di Serina si precisa bene che a questa dovevano attenersi tutti gli addetti alla lavorazione della lana e alla produzione dei panni, "quo exercitio fere omnes pauperes istius Vallis vitam ducunt" non i "veri mercatores" che evidentemente dovevano invece rispettare le disposizioni del loro paratico[40].

Se la filatura della lana occupava soprattutto le donne, alla tessitura dei panni si dedicavano anche gli uomini quando non erano occupati fuori casa[41]. Sull'argomento, la carta più significativa è forse un accordo del 17 febbraio 1465 tra Tonino fu Tonolo Ganassi e Zano fu Tonino Tiraboschi. Zano si obbligava a stare con Tonino per un anno a tessere e ad insegnare la tessitura alle di lui figlie: "ad texendum et ad docendum filias ipsius Tonini ad texendum in domo ipsius Tonini de Ganassis" dietro il compenso di 16 ducati d'oro che sarebbero stati pagati nei tempi precisati nell'accordo[42].

In questo contesto ignoriamo quali fossero le condizioni delle famiglie più disgraziate ed emarginate, perché nei documenti raramente se ne trovano tracce. Come viveva un nucleo familiare, senza proprietà o con minime proprietà che era rimasto senza il sostegno di uomini validi? Un famiglio di pastori o di mandriani transumanti? Un uomo che sin da piccolo era passato da una famiglia all'altra come aiutante nei mestieri più faticosi? La lettura dei quaderni di scuola, conservati presso l'Archivio di Stato di Bergamo, dei pastorelli bergamaschi della metà del secolo scorso impiegati sugli alpeggi orobici mostra un quadro di violenze e di miserie che fa rabbrividire.

---

[40] Mariarosa Cortesi (a cura di) e Gian Maria Varanini, *Gli statuti della Valle Brembana Superiore del 1468*, "Fonti per lo studio del territorio bergamasco – Statuti", Bergamo 1994, p. 352.

[41] Lo documentano bene alcune carte di Serina, la prima del 14 gennaio 1488: Lorenzo fu Bertulino Masella Merloni per un debito di 19 lire verso Bernardo figlio e *publicus negotiator* di *ser* Venturino Califfi (degli Oberti) si obbligava a "laborare tantum ipsi Bernardo in preparando pannos lane" (notaio Bonadeo Valle, cart. 907, 1485-1498, minute). La seconda carta del 5 agosto 1493: il maestro Lorenzo del fu maestro Zambono Cogieto *de Lavalle* prendeva in consegna dal figlio Andrea "quatuor panni lane bassi bone sortis salonice, campanee et nostrane" che il figlio aveva fatto "proprio labore, industria et sudore" (*ibidem*. I *Cogieti de la Valle* erano muratori o impresari edili). Il 17 novembre 1511 Pietro fu Venturino Oberti impegnava due suoi debitori a filare per lui fino all'importo dovuto "eidem domino Petro filando seu filari fatiendo tantam lane quantitatem pro summa librarum trigintaunius cum dimidia imperialium" (notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1511-1513).

[42] Notaio Andreolo Tiraboschi, cart. 255, vol. 1464-1465, p. 299. Nel frammento dell'estimo del 1476 del comune di Serina conservato nella biblioteca civica di Bergamo, Tonino fu Tonolo Ganassi dichiara di possedere in panni (di lana) e denari ben 1600 lire (BCBg, archivio storico del comune di Bergamo, Estimi, 1.2.16-113, f. 4).

La vallata di Serina: una nota sull'importo delle doti

In mancanza di documentazione davvero utile a valutare le condizioni economiche della famiglia Nigretti ho preso in considerazione le doti assegnate alle figlie che andavano spose o alle donne che entravano nella casa.

Pur con grandi approssimazioni e limiti, da questo esame possiamo trarre utili indicazioni. Se a prima vista parrebbe un sistema per valutare le condizioni economiche della famiglia della sposa, dobbiamo considerare che il patrimonio familiare del marito doveva essere in grado di garantire la restituzione della dote nel caso si verificasse la morte di uno dei due coniugi senza figli viventi, maschi o femmine. A volte, anche in presenza di figli piccoli, si procedeva a liquidare la dote della vedova facendola risposare. Doti e matrimoni ci forniscono anche un quadro interessante sulle frequentazioni e sui rapporti di parentela che la famiglia Nigretti andava tessendo, tenendo presente che nei matrimoni i sentimenti degli sposi, della sposa in particolare, avevano un peso decisamente scarso. Indipendentemente dall'ammontare della dote, i notai della valle frequentemente davano alla sposa il titolo di *domina*.

Per buona parte del Quattrocento l'importo delle doti colloca la famiglia Nigretti nella fascia più modesta della popolazione, che era pur sempre la fascia più numerosa, sempre non considerando la miseria dei più poveri, che in qualche caso non si potevano neppure sposare. Parliamo di 40-70 lire di dote, che poteva anche consistere in biancheria per la donna e per la casa o in qualche utensile, secchi o pentole. L'aggiunta di una giacchetta portava la dote sulle 70 lire. Un buon cavallo mediamente costava intorno alle 40 lire, meno a seconda dell'età e delle condizioni. Non molto diverso era anche il costo di una mula, il mezzo per spostarsi più usato sui monti.

Sempre a Serina, al di sopra della fascia di importo minimo, una buona parte delle doti si assestava tra le 100 e le 200 lire. In questa fascia rientravano anche figlie di artigiani e notai. Poche erano le doti dalle 300 alle 500 lire o di importo superiore[43]. Così era in genere in tutta la vallata, con qualche eccezione come a Bracca dove, tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, non erano rare le doti intorno alle 400-500 lire, con punte anche di 1000-1200 lire e fino a singoli casi di 3-4000 lire. È interessante notare che il Da Lezze ricorda il nome di alcune famiglie facoltose originarie proprio di Bracca.

[43] Si ha l'impressione che la modestia delle condizioni economiche di alcune famiglie di Serina sia più apparente che reale. Alcuni inventari redatti in occasione della morte di persone del paese descrivono abiti di una certa ricercatezza e case ben fornite. Nell'inventario dei mobili lasciati da Santina vedova di Zano fu Federico Oberti, ritroviamo elencati, i consueti oggetti d'uso domestico, molta stoffa, due forchette d'argento (*duo pirona argenti*) e *una pulcra anchona*. Nulla di particolare ma le forchette d'argento negli inventari bergamaschi del tempo sono praticamente introvabili (notaio Andreolo Tiraboschi, cart. 255, 1458-1465, vol. 1458-1460, 1 maggio 1459). L'inventario fatto dopo la morte di Guarino fu Lorenzo *Bolgara de Lavalle*, una famiglia che passava, si può dire, quasi inosservata, comprendeva abiti, almeno in parte, di seta e di velluto (notaio Bonadeo Valle, cart. 907, 1485-1498, 25 maggio 1496).

Nel 1473, il giovanissimo Battista Scipioni o Baschenis da Averara abitante di Bergamo, poi attivo pittore, fratello maggiore del più noto Giacomo, sposava Apollonia Corbis di Alzano che gli portava una dote di 300 lire. Ma la famiglia di Battista e Giacomo Scipioni era stata in grado di far studiare medicina al fratello Bartolomeo.

Se queste erano le condizioni di gran parte dei paesi delle valli, ma ancor più dei paesi della pianura, in città e nei borghi mercantili, nelle famiglie che praticavano, non occasionalmente, la mercatura o che appartenevano alla piccola e media aristocrazia terriera, il livello delle doti saliva dai 200 ai 600 ducati, all'incirca dalle 1000 alle 3000 lire, con importi più importanti per le famiglie benestanti. Sono considerazioni grossolane, perché possiamo immaginare la scelta di un capofamiglia ambizioso che cerca parentele importanti o di una famiglia ricca prossima all'estinzione e con solo una figlia. Viceversa un padre di famiglia con più figli maschi e più figlie femmine con doti più alte di 300 ducati poteva dissanguarsi o quasi. Il convento sarà la soluzione di parte di questi problemi.

A partire dagli ultimi anni del Quattrocento, le condizioni economiche delle famiglie della valle sembrano migliorare, di certo anche per la fioritura dei commerci e per le rimesse degli emigranti. Uno dei segnali più evidenti di questo maggior benessere è l'impegno per la ricostruzione delle chiese della valle e nelle opere per il loro abbellimento. Le doti sembrano lievitare di importo, forse anche per la frequentazione di gente di più elevata condizione socio-economica e per un inevitabile cambio culturale. Se si vuole far parte di certi ambienti o si vogliono allacciare nuovi rapporti, è necessario fare questo maggiore sforzo economico. Vedremo che per il fratello di Giacomo Palma le cose sembrerebbero essere andate un po' meglio che ad altri, ma tutto è relativo.

Venezia

Con la conquista di Venezia molto era cambiato nelle nostre valli. Ben presto le persone più intraprendenti si erano rese conto che Venezia offriva opportunità prima neppure immaginabili, con aperture sui mercati di tutta Europa e di gran parte del bacino del Mediterraneo. Il flusso di lavoratori verso la capitale fu impressionante. Venezia accoglie tutti, non alza barriere e lungo le stradine di Rialto si aprono negozi gestiti anche da famiglie delle nostre valli, e qui ci interessa soprattutto la presenza di famiglie della Valbrembana.

"Gran parte di questa gente è fuori del paese fatti ricchi de importanza et specialmente in Venetia i Poncini, Thomasini, Maracini, quelli delle Tre Spade et molti altri in gran parte di loro non vogliono esser nominati di questa patria"[44].

Non cessa il flusso di migranti verso Genova e il suo porto, dove si distinguono gli uomini di Rigosa. Anche nell'estesa comunità di Averara, nell'alta

[44] G. Da Lezze, *Descrizione di Bergamo* [...], p. 304. La frase riportata è riferita a Bracca, facente parte del vicariato della Valle Brembana Superiore.

Valle Brembana *oltre la goggia*, si privilegia Genova, dove più osterie e locande sono gestite da paesani di Averara, tra i quali vi sono diversi parenti di G. Battista Guarinoni di Averara pittore[45].

Per un ragazzino di Averara partire per alcuni anni a fare il garzone in una locanda di Genova era una scelta quasi obbligata. Ma al termine del periodo di garzonato, a Genova o in qualche altra città si apriva un mondo di opportunità.

Da S. Giovanni Bianco, S. Pellegrino, Zogno, Serina, Costa Serina, Camerata, Sambusita molti si stabilirono a Venezia, non solo facchini, servitori e corrieri postali, ma anche notai, avvocati e ricchi mercanti. I valligiani provenienti da tutta la Valle Brembana sono tanto numerosi che alcuni notai, come i Raspis o i Grigis Baroni aprono uno studio fisso a Venezia mentre altri fanno la spola dai paesi brembani e lavorano nella capitale per qualche mese all'anno. Le decisioni importanti della comunità vanno ratificate dai copofamiglia residenti a Venezia. A Venezia i compaesani si riunivano in scuole, quasi repliche di quelle del paese di origine, ma qui sono una via di mezzo tra associazione religiosa e mutuo soccorso, dove sempre si raccolgono offerte da inviare alla chiesa di origine. Le belle pitture veneziane del quattrocento e del primo cinquecento che ornano le chiese delle nostre vallate non erano omaggi di generosi donatori, ma frutto di delibere di parrocchie o scuole che impegnavano i residenti nei paesi e gli emigrati. Offerte e lasciti testamentari che si ritrovano numerosi nelle carte notarili facevano seguito a decisioni prese anche anni prima e rispettate fino a quando la somma raccolta non era ritenuta adeguata all'impegno assunto o da assumere[46].

Comino de Rogeris *detto* Nigretto *figlio di Giovanni detto Nigro*

Nel 1988 Philip Rylands pubblicava uno studio sul Palma che ad oggi è il solo che tenti la ricostruzione di un albero genealogico dei Nigretti, basandosi tuttavia sullo spoglio dei documenti di due soli notai, Bonadeo e Pietro Valle, visti peraltro di fretta, come può succedere ad uno straniero che non può disporre di molto tempo. In modo incomprensibile, l'autore si inciampa tra nonni e cugini, omette nomi, sdoppia Giacomo Moretto e fa discendere il

[45] Conoscenti e parenti di Giovanni Battista Guarinoni e della di lui moglie gestivano locande di Genova; negli anni in cui presumibilmente nasceva il pittore, prima di quando si è ipotizzato, anche il padre era abitualmente a Genova. Trova dunque piena conferma quanto i critici più attenti avevano intuito, vale a dire che G. Battista Guarinoni ebbe una lunga e diretta conoscenza della grande pittura manierista di G. Battista Castello e di Luca Cambiaso, indipendentemente dalla diretta conoscenza di disegni del Castello arrivati a Bergamo dopo la morte del pittore nel 1569 in Spagna.

[46] Per Serina abbiamo una delibera del 1485 dei sindaci della chiesa di S. Maria per l'acquisto di un'ancona a Venezia; nel 1490 abbiamo vari legati e la stima per l'ancona dei fratelli Angelo e G. Antonio Mirofoli da Seregno e nel 1517 il contratto con Francesco di Bernardo Vegi dei Galizzi di Santacroce per l'ancona della Vergine e infine i legati testamentari e il contratto del 1520, col solo doratore, per l'ancona del Corpo di Cristo sempre della chiesa di S. Maria.

Palma da un cugino del padre, ignorando del tutto Comino detto Nigretto, bisnonno del pittore il cui nome è ricorrente negli atti del notaio Bonadeo Valle[47]. Per mia fortuna, perché diversamente avrei finito col cercare un qualcosa di già noto.

Preciso che userò Nigretto e Nigro invece che Negretto e Negro perché nella parlata quotidiana i valligiani dicevano certo Nigrèt e Nìgher, con probabili varianti di pronuncia. E nel testo userò Nigretti per non ripetere una infinità di volte "figlio di … fu Comino detto Nigretto de Lavalle de Serina"

Il 10 settembre 1418, a Dossena, il notaio Zanino Tiraboschi annota la presenza di "Comino dicto Nigreto de Lavalle"[48]. Non c'è motivo di ritenerlo una persona diversa da "Comino filio quondam Nigri de Lavalle" presente il 17 marzo 1438 a Serina ad un rogito del notaio Andreolo Tiraboschi, nella contrada centrale di *Zucladro*, nome questo che ogni notaio scriveva in modo diverso[49].

Una carta dello stesso notaio in data 10 aprile 1440 vede ancora come testimonio "Comino dicto Nigreto filio quondam Nigri de Rugeris de Serina", vale a dire Comino detto Nigretto figlio del fu Nigro dei Ruggeri di Serina[50].

Due mesi dopo, il 14 giugno 1440, Andreolo Tiraboschi roga a Lepreno un contratto di garanzia di dote che per noi è importante: "Ibi Cominus dictus Nigretus filius quondam Johannis dicti Nigri de Rugeris de Lavalle de Serina et Ioannes dictus Morus eius filius" vale a dire "Comino detto Nigretto figlio del fu Giovanni detto Nigro dei Ruggeri *de Lavalle* di Serina e Giovanni detto Moro suo figlio" accettavano e garantivano la dote di 65 lire portata da Comina fu Pecino fu Giovanni Ceroni di Lepreno moglie di Giovanni Moro[51].

Restiamo per un attimo a questo Giovanni detto Moro, perché alcune carte ci parlano del suo secondo matrimonio. In data 10 agosto 1466 il notaio Andreolo Tiraboschi rogava una "carta pactorum Mori Nigreti et uxoris sue", patti relativi ai pagamenti della dote. Tra i testimoni incontriamo "Petro et Laurentio fratribus filiis quondam Nigreti de Rogeris de Lavalle"[52], vale a dire Pietro e Lorenzo fratelli figli del fu Nigretto dei Ruggeri *de Lavalle*. Come talvolta succedeva, il contratto per la garanzia della dote di 40 lire, portata da Granina di Pecino fu Pasino *Ribola* Ceroni, moglie di Giovanni Moro Nigretto, veniva rogato più avanti nel tempo, in questo caso il 10 marzo 1467[53].

Il cognome originario della famiglia era dunque Ruggeri, che ritroviamo ancora in due documenti del 1490 e del 1491 dove compare "Petro filio quandam Comini dicti Nigreti de Rogeris de la Valle de Serina"[54]. Avremo

---

[47] Philip Rylands, *Palma il Vecchio, l'opera completa*, 1988, albero genealogico a p. 173. Giacomo Moretto è la duplicazione di Comino Moro o Moretto, fratello minore di Francesco fu Giovanni Moro.

[48] Notaio Zanino Tiraboschi, cart. 104, 138-1442, vol. 1417-1419, p. 132.

[49] Notaio Andreolo Tiraboschi, cart. 252, 1431-1444, vol. 1437-1438, p. 91.

[50] Notaio Andreolo Tiraboschi, cart. 252, 1431-1444, vol. 1439-1441, p. 127.

[51] Notaio Andreolo Tiraboschi, cart. 252, 1431-1444, vol. 1439-1441, p. 160.

[52] Notaio Andreolo Tiraboschi, cart. 256, 1464-1475, vol. 1466-1467, p. 251.

[53] Notaio Andreolo Tiraboschi, cart. 256, 1464-1475, vol. 1466-1467, p. 486.

[54] Notaio Bonadeo Valle. cart. 900, 1484-1493, vol. 1489-1492, 29 novembre 1490 e 13 gennaio 1491.

modo di vedere che Pietro era rimasto assente per anni da Serina e in suo nome agiva abitualmente il figlio Alessandrino suo *negotiator publicus* e talvolta suo procuratore. Pietro non aveva accantonato il vecchio cognome familiare e forse lo aveva usato lontano dal paese.

L'ultimo documento reperito che vede vivente "Comino detto Nigretto figlio del fu Giovanni detto Nigro de Lavalle de Serina" è rogato a Serina, nella contrada di Acquasparsa, il 29 ottobre 1449: Zanino Tiraboschi gli locava, con possibilità di riscatto, una casa con prato in Serina nella contrada dei Ceroni dove si diceva "ad domum Pede", una casa che era stata di un certo Antonolo detto Peda dei Carrara. Il pagamento era pattuito in 7 lire annue ma, con patto rogato lo stesso giorno e luogo, Zanino concedeva a Nigretto la possibilità di riscatto con un versamento di 150 lire[55].

Questa casa sarà riscattata da alcuni eredi di Comino, che nel tempo aggregarono attorno altre piccole unità immobiliari, tanto da essere poi indicata come casa dei Nigretti in contrada dei Nigretti.

L'8 agosto 1459, a Serina in contrada *de Ceronibus*, nella casa degli eredi di Comino Nigretto, si rogava il contratto per la dote di Margherita figlia del fu Comino detto Nigretto *de Lavalle*. A far da testimonio era presente anche il vicino di casa Zambono figlio del fu Antonolo detto Peda. La donna aveva sposato Giovanni di Lorenzo fu Bendiolo fu Venturino Tiraboschi, portandogli una dote di 50 lire. Nell'importo erano comprese 7 lire e 14 soldi di un legato testamentario disposto in suo favore da Giovanni fu Accorsino *Moschoni de Cararia de Serina*. La donna era assistita dai fratelli Lorenzo detto *Teseri*, Giovanni detto Moro e Pietro "filiorum quondam suprascripti Comini dicti Nigreti de Lavalle" [56]. Come vedremo, l'inconsueto soprannome di Lorenzo, nel probabile significato di uomo magro e minuto, veniva dato anche a Giovanni fratello di Tonolo e zio di Giacomo Palma[57].

Ritroviamo Lorenzo il 31 luglio 1463 mentre partecipa ad una riunione degli uomini della Valle per nominare alcuni procuratori alle liti e tra i nominati troviamo Gherardo fu del sarto Giacomo *de Cararia,* forse imparentato con i Nigretti[58]. All'odine del giorno della riunione doveva esserci una

[55] Notaio Andreolo Tiraboschi, cart. 253, 1445-1454, vol. 1448-1450, p. 256.

[56] Notaio Andreolo Tiraboschi, cart. 255, 1458-1465, vol. 1458-1460, p. 328, "Carta dotis Malgarite filie quondam Comini dicti Nigreti de Lavalle et uxor Joannis filii Laurentii Bendioli de Tirabuschis". Il soprannome di Lorenzo *Teseri*, si ritrova solo in questa carta. I legati a favore di bambine o giovanissime donne sono normalmente disposti dal nonno materno o, più raramente, da uno zio o da un altro parente, a meno che non si tratti di un piccolo compenso per servizi prestati.

[57] Antonio Tiraboschi, nell'appendice al suo dizionario dei dialetti bergamaschi, disegna la *tessera*, definendola "legnetto quadrilungo" sul quale pastori e mandriani incidevano tacche per misurare il latte. Francesco Carminati mi informa che a Zogno *Tessera* veniva usato come soprannome di uomo magro e ritengo che *Tesserì* ne sia semplicemente il diminutivo, tenendo presente che nella scrittura quattrocentesca e di buona parte del Cinquecento non si faceva uso dell'accento.

[58] Una parentela con i Carrara sembrebbe confermata dal testamento del sarto Giacomo fu Gherardo Carrara che dispone un legato di sedici soldi a favore *heredibus Nigreti* (notaio Andreolo Tiraboschi, cart. 255, 1458-1465, vol. 1461, p. 341, 7 ottobre 1461).

questione delicata perché il verbale è lungo e il numero dei partecipanti era consistente; tra questi, un evento davvero raro, troviamo "Laurentius filius quondam Nigreti de Lavalle"[59].

Da una lunga serie di documenti e dalla ripetitività dei notai di Serina, che non individuano una persona con il solo nome del padre ma, come nel caso dei Nigretti, anche col nome del nonno, sappiamo che Nigretto era il bisnonno di Palma il Vecchio. I discendenti di Comino nelle carte sono dichiarati figli o nipoti del fu Nigretto, anche per due o tre generazioni, e in tal modo si inseriscono perfettamente in un albero genealogico familiare, come raramente accade.

La discendenza di Comino detto Nigretto: documenti fino al 1484

Comino detto Nigretto era dunque morto prima del 1459 lasciando cinque figli maschi, Giovanni detto Moro, Bartolomeo, Tomino o Tonino, Lorenzo, Pietro[60]. Come in ogni famiglia del tempo, alla morte di Comino seguirono liti e vertenze che si trascinarono per anni, di cui abbiamo traccia a partire dal 1468, quando Lorenzo Tiraboschi e Gherardo Ganassi, due legali di Serina, che agivano entrambi come procuratori di figli del fu Nigretto *de La Valle de Serina,* rinunciavano alla causa che avevano in corso gli uni contro gli altri avanti il vicario di valle[61].

I legami familiari prevalevano su qualsiasi questione.

Premetto che del ramo familiare che discende da Bartolomeo, nonno di Giacomo Palma, tratterò in un capitolo successivo. Il 1484 non è data scelta a caso. Se per un tempo più o meno lungo zii e nipoti dovettero vivere in comunione, gli accordi per la spartizione dell'eredità di Comino e i rapporti economici all'interno della famiglia erano stati definiti prima di tale anno. Dobbiamo sempre tenere presente che stiamo parlando di famiglie di pastori e mandriani, per i quali restare uniti e collaborare era fondamentale.

In quei tempi caratterizzati da una diffusa violenza, in occasione di lunghi trasferimenti di mandrie o di greggi, pochi uomini non potevano certo bastare per muoversi con sicurezza.

Anche il trasferimento sui pascoli alti nella tarda primavera comportava rischi, non solo per possibili furti e rapine, ma anche per la presenza di lupi e per il pericolo di disperdere le bestie in occasione dei forti temporali. Se la custodia degli armenti sui prati vicino a casa, o presso una stalletta in cui poteva soggiornare parte della famiglia, poteva essere affidata ai ragazzini,

---

[59] *Ibidem*, volumetto 1463, p. 96.

[60] Un rogito del notaio Andreolo Tiraboschi in data 17 dicembre 1458 vede come testimonio "Moro filio quondam Nigreti de Lavalle" (cart. 255, 1458-1465, vol. 1458-1460, p. 37). Nell'albero genealogico distribuito durante la conferenza su Giacomo Palma erano evidenziati 6 figli di Comino Nigretti ma per Bernardo non ho poi trovato conferma nei documenti.

[61] Notaio Andreolo Tiraboschi, cart. 256, 1464-1475, vol. 1467-1468, 8 novembre 1468, p. 463.

non era certo così sui pascoli lontani, dove si doveva produrre anche il formaggio. Di conseguenza alcuni dei fratelli Nigretti si erano associati tra loro, o meglio vivevano "in unione", "ad unum panem et ad unum vinum" come sarà evidente quando tratteremo di Tonino e Lorenzo figli di Comino Nigretto. Le donne di casa si dedicavano alla filatura e tessitura di panni di lana, ma certamente alcune si occupavano anche di fienagione, accudivano il bestiame e seguivano gli uomini sui pascoli alti o in pianura, come è ben documentato in tempi a noi molto più vicini[62].

Il 14 giugno 1463, dopo alcune questioni sollevate con gli eredi Tiraboschi per il contratto di affitto della casa in contrada dei Ceroni fatto da Comino Nigretto nel 1449, Giovanni detto Moro, Lorenzo e Pietro, in nome proprio "et nomine et vice totius hereditatis suprascripti Nigreti de La Valle" ("in nome proprio e di tutta l'eredità di Nigretto") confermavano i vecchi patti. Non si nominano qui Tonino e Bartolomeo, ma l'accettazione dei patti è fatta anche per loro conto[63].

Le trattative per questa casa si chiudevano il 29 agosto 1471 nella contrada del Bosco di Serina. Dopo una dettagliata ricostruzione di quanto era stato concordato in passato, gli eredi di Zanino Tiraboschi vendevano la casa in contrada dei Ceroni dove si diceva *ad domum Pede* a Tonino fu Nigretto, che agiva anche nell'interesse del nipote Giovanni figlio del defunto fratello Lorenzo. La casa confinava con gli eredi di Antonolo Peda Carrara [64]. L'acquisto fatto solo da Tonino e dal nipote Giovanni sta ad indicare che i due non facevano più parte della vecchia comunione. Seguirono nel tempo, da parte di Tonino e di Giovanni fu Lorenzo, acquisti di piccoli appezzamenti di terreno a prato sopra i quali c'erano alcuni locali di abitazione e l'immancabile fienile. In particolare il 26 luglio 1479, presente come testimonio Pietro fu Comino Nigretto, Maffeo fu Antonolo Oberti e suo figlio Bartolomeo, che viveva separato dal padre, vendevano per 175 lire a Tonino figlio del fu Comino detto Nigretto *de Lavalle* e al di lui nipote Giovanni fu Lorenzo fu del detto Comino un praticello con una casa "in contrata de Nigretis" dove si diceva "ad domum de Petis". L'immobile confinava con altra proprietà dei Nigretti[65]. Qualche anno dopo Margherita, figlia di Bartolomeo Oberti, avrebbe sposato Alessandrino figlio di Pietro Nigretto.

---

[62] Si veda il recentissimo e interessante studio di ROBERTO CORTI, *La civiltà dei bergamini, un'eredità misconosciuta. La tribù dei malghesi tra la montagna e la pianura dal quattordicesimo al ventesimo secolo*, "Gente e terra d'Imagna", Bergamo 2014, che ha anche il grande pregio di aver raccolto le testimonianze degli ultimi pastori e malegari transumanti.

[63] Notaio Andreolo Tiraboschi, cart. 255, 1458-1465, vol. 1463, p. 75.

[64] Notaio Stefano Tiraboschi, cart. 653, notai diversi, 1470-1476.

[65] Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 753, 1476-1485, vol. 1478-1485. I notai scrivevano indifferentemente *Pegis* e *Petis*. Il 12 gennaio 1484, testimonio il cugino Venturino fu Guarisco Oberti, Bartolomeo e Antonio o Antonolo Oberti figli ed eredi di Maffeo fu Antonolo dividevano tra loro gli immobili ereditati dal padre e tra questi un prato e un campo in Serina, "ubi dicitur ad domum illorum de Nigretis", confinanti con proprietà degli stessi Nigretti (Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 753, 1476-1485, vol. 1478-1485).

Nonostante alcune divergenze che talvolta trapelano dalle carte è intressante osservare come i Nigretti restassero attaccati alla loro contrada, dove viveva anche la famiglia di Giacomo Palma. Così il 19 settembre 1480 Pietro fu Comino detto Nigretto acquistava da Bettino detto Bettinzolo fu Gelmino *de Filiusis de Cararia* un prato con orto e una casa "in contrata de Nigretis ubi dicitur ad domum illorum de Pegis", confinante con il fratelloTonino e il nipote Giovanni fu Lorenzo Nigretti. Come era prassi seguì l'atto con cui Pietro si impegnava a pagare ai tempi prefissati l'importo di 155 lire[66].

Sempre a proposito di questa casa, il 15 ottobre 1498 Giovanni fu Lorenzo Nigretto, che forse aveva qualche problema economico, vendeva questa proprietà "in contrata de Nigretis seu de Ceronibus" a Venturino fu Guarisco (fu Antonolo) Oberti in pagamento dei debiti. La casa confinava con proprietà degli eredi di Pietro Nigretto e di Tonolo fu Bertolo Nigretto. Non c'è motivo di pensare che fosse un edificio diverso da quello acquistato il 26 luglio 1479. Uguale era l'ubicazione, uguali i confinanti e soprattutto abbiamo ancora un componente della famiglia Oberti che la riacquista. Lo stesso 16 ottobre Venturino Oberti riaffittava a Giovanni la casa con un contratto di locazione perpetua o enfiteusi al canone di lire sei e mezza l'anno. Siamo in presenza di una vendita apparente che era un modo diffusissimo nella Valle Serina per garantire i crediti e per riscuotere interessi sul dilazionato pagamento[67]. Normalmente seguiva nel tempo il riscatto del fitto perpetuo, che consentiva all'affittuario di rientrare nel pieno possesso del bene.

Dal 1468 inizia la lunga serie di carte che ci conferma che la famiglia si dedicava prevalentemente alla pastorizia e all'allevamento del bestiame: compravendita di pecore, di mucche, di contratti di soccida, come soccidari e non come soccidanti, di affitto di pascoli, di vendita di lana delle proprie pecore e questo fino almeno al secondo decennio del Cinquecento. Così l'8 settembre 1468 in Serina "Tonino e Lorenzo fratelli figli del fu Comino detto Nigretto de La Valle de Serina" si obbligavano con Bartolomeo fu Giovanni Comenzolo di Lepreno per 27 lire, che era quanto ancora dovevano per l'acquisto di certa lana e di 15 pecore, da pagare entro la successiva festa di S. Giacomo[68]. Peraltro questo è l'ultimo documento in cui Lorenzo figura ancora vivo. Il 2 luglio 1470, presente come testimonio il fratello Giovanni Moro, Tonino fu Nigretto *de Lavalle*, che agiva anche in nome degli eredi del fratello Lorenzo, riceveva quietanza da Bartolomeo Ceroni per il saldo di quanto sopra[69].

Soffermiamoci un poco su Giovanni detto Moro, forse il primogenito di Comino, del quale abbiamo avuto modo di vedere i due matrimoni, nel

[66] Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 753, 1476-1485, vol. 1478-1485.

[67] Notaio Bonadeo Valle, cart. 902, vol. 1498-1501 e cart. 907, 1485-1498. Il contratto è molto simile al livello *more veneto* ma formalmente sono due atti, una vendita e un livello perpetuo.

[68] Notaio Giovanni Ceroni, cart. 465, 1465-1519, fascicoletti 1465-1519, 8 settembre 1468.

[69] *Ibidem*, vol. 1469-1478.

1440 e nel 1466 con due donne appartenenti alla famiglia Ceroni, molto diffusa nella valle. Se il nonno e il padre erano detti Nigro e Nigretto, non ci sorprendiamo se Giovanni fosse detto Moro a testimoniarci un colorito scuro della pelle o anche solo dei capelli.

Quanto ai soprannomi Negro e Moro, nella Valle Serina ne troviamo talmente tanti uguali in famiglie diverse da confondere talvolta l'identificazione dei personaggi. I soprannomi Moro e Negro vengono usati in tutte le varianti, da Negretto a Negrino a Nerone a Negrone a Negrosello. Mentre per Moro abbiamo Morone, Moratello, Moresco, Morino, Moretto, Morettino e probabilmente ce ne sono altri. Di Nigretto se ne trovano anche nella famiglia Tiraboschi di Serina e nella famiglia Busi di Fuipiano.

Ovviamente ci sono altri soprannomi familiari, come *Mussiga* e *Mussighelli*, che si ritrovano in famiglie diverse e anche a S. Pellegrino.

Le donne non sfuggivano alla regola generale.

Giovanni detto Moro moriva prima del 1476, lasciando cinque figli maschi di cui tre in minore età. L'8 agosto 1476 a Serina, Granina figlia di Pecino Ceroni, vedova di Giovanni Moro, si risposava con Tonolo fu Giovanni Fanzoli di Onore portando una dote di 45 lire. Era dunque già passato il periodo di vedovanza e non è detto che la donna non avesse avuto figli. Lo stesso giorno, sempre a Serina in contrada dei Ceroni, sull'aia degli eredi di Bettino Carrara, con il consenso del padre e del marito, secondo il contratto di garanzia della dote stipulato nel 1467, Granina rilasciava quietanza ai figli eredi del defunto marito che le restituivano le 40 lire della sua dote. La donna riceveva quanto dovutole da Francesco e Bernardo che agivano in nome proprio ma anche di Lorenzo, Bartolomeo e Comino, loro fratelli minori e figli del fu Moro fu Comino Nigretto *de Lavalle*. Fra i testimoni di questo secondo atto c'erano Tonino Nigretto, zio dei fratelli e il loro cugino Tonolo fu Bertolo Nigretto *de Lavalle*, dal quale sarebbe nato Giacomo Palma[70].

Nel successivo anno 1477 i Nigretti non compaiono nei documenti di Serina che ci sono pervenuti e sono poche, ma di qualche importanza, anche le loro presenze negli anni successivi. Per alcuni dei tanti figli e figlie in giovane età arriva il momento del matrimonio.

La serie inizia il 30 agosto 1478, nella contrada Valle o *de Lavalle,* presenti come testimoni lo zio Pietro fu Comino detto Nigretto e il cugino Giovanni fu Bertolo del detto Nigretto, Francesco fu Giovanni Moro Nigretti garantiva la dote di 40 lire della moglie Caterina figlia di Guarisco fu Bonadeo *de Lavalle*[71].

Il 14 settembre 1484 Francesco fu Moro fu Comino Nigretto rilasciava quietanza al suocero Guarisco per la dote della moglie e allo stesso tempo faceva una *additio dotis*, aggiungendo altre 55 lire alla dote della donna[72]. Il matrimonio durò nel tempo, tanto che Francesco, per motivi che non sap-

[70] Notaio Giovanni Ceroni, cart. 565, 1465-1519, vol. 1469-1478.
[71] Notaio Antonio Valle, cart. 793, 1478-1485, vol. 1478-1483.
[72] *Ibidem*, vol. 1483-1485.

piamo ma certo per maggior tranquillità della donna, il giorno 11 aprile 1502, alla presenza del vicario pretorio Lorenzo Ghislandi, assegnava alla moglie una dotazione di mobili, padellame e panni[73].

Tornando ai matrimoni, il 27 settembre 1478, nella contrada *de Cararia* di Serina, si stipulava il contratto per garantire la dote di 41 lire che Cristina, figlia del fu Bertolo del fu Comino detto Nigretto, portava al marito Comino di Tonolo fu Giovanni *de Corono*[74]. Torneremo più avanti su questo matrimonio perché la donna è zia di Giacomo Palma.

L'anno successivo, in piena estate, 25 luglio 1479 nella contrada *de Ceronibus,* sopra una certa aia *"illorum de Petiis"* dove abitavano i Nigretti abbiamo due matrimoni nella famiglia: Comina figlia del fu Lorenzo fu Comino Nigretto *de Lavalle* sposava Zenino figlio di Bertulino fu Bonomo Massella *de Merlonibus* portandogli una dote di 70 lire mentre nello stesso giorno e luogo la cugina Caterina, figlia del fu Giovanni Moro del fu Comino detto Nigretto (è ripetitivo ma è così nei testi), riceveva dal marito Pietro figlio di Bettino Massella *de Merlonibus* la garanzia per la dote di 50 lire [75].

Nel 1481 i Nigretti compaiono nelle carte di Serina solo il 28 e il 30 ottobre e in entrambe le occasioni in compagnia di Adamo Merloni[76].

Infine l'11 agosto 1482, "in contrata de Lavalle [...] Bernardus filius quondam Mori olim Comini dicti Nigreti de Lavalle" sposava Margherita figlia di Pietro fu Giovanni *dicti Sechi de Lavalle* che gli portava una dote di 55 lire[77]. È questo uno dei rarissimi documenti che ci parlano di Bernardo[78].

---

[73] Notaio Bonadeo Valle, cart. 902, 1498-1506, vol. 1501-1504. Incontriamo ancora la donna il 16 novembre 1512 quando Bernardino suo fratello in nome di Caterina e di Francesco compera per 16 lire una mucca da Pietro Oberti (notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1511-1513).

[74] Notaio Antonio Valle, cart. 793, 1478-1485, vol. 1478-1483, f. 3v..

[75] Notaio Antonio Valle, cart. 793, 1478-1485, vol. 1478-1483. Come talvolta accade nel notarile di Serina, le carte omettono il nome del familiare che assisteva le donne. Un atto relativo alla parziale liberatoria della garanzia della dote di Comina, assistita dal marito e dal fratello Giovanni, è in notaio Pietro Tiraboschi Bettinoi, cart. 533, 1478-1482, notai vari, rogato l'11 ottobre 1482 in contrada del Bosco, *ad domum de Masellis* dove padre e figlio sono detti *de Masellis*, mentre il cognome originario è scritto chiaramente *de Merlonibus,* nel documento del 1479 si sarebbe portati a leggere, ma lettura errata, *de Martilonibus.*

[76] Notaio Antonio Valle, cart. 793, 1478-1485, vol. 1478-1483, il 28 ottobre Adamo Merloni e Giovanni fu Lorenzo Nigretti sono entrambi testimoni alla stesura di un atto; il 30 ottobre Giovanni fu Lorenzo Nigretti anche in nome dello zio Tonino presta ad Adamo Merloni 21 lire da restituire entro natale.

[77] Notaio Antonio Valle, cart. 793, 1478-1485, vol. 1478-1483. Una carta del 16 luglio 1509 vede Giovanni fu Pietro *Sechi de Lavalle* accettare una mucca in soccida (notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1508-1511).

[78] Il 30 giugno 1482 troviamo Francesco e Bernardo fratelli fu Moro Nigretto a far da testimoni ad un atto dei disciplini di S. Bernardino di Serina (notaio Valle Antonio, cart. 793, 1478-1485, vol. 1478-1483). Curiosamente anche il padre, "Moro filio quondam Nigreti de Lavalle" il 20 aprile 1466 faceva da testimonio ad una riunione dei disciplini di S. Bernardino (notaio Andreolo Tiraboschi, cart. 256, 1464-1475, vol. 1466-1467, p. 167).

Ritroviamo poi alcune carte di maggiore importanza. Il giorno 16 agosto 1482 "Franciscus filius quondam Mori olim Comini dicti Nigreti de Lavalle" in nome proprio e di Bernardo, Comino, Bartolomeo e Lorenzo suoi fratelli "ex eodem patre […] qui omnes stant in unione", per i quali si impegnava "de ratho habendo", rinunciava ai diritti su una casa in Serina, dove si diceva "ad domum Nigreti" che era parte dell'eredità di Comino loro avo, a favore dello zio Tonino, che accettava anche nell'interesse del nipote Giovanni fu Lorenzo. A saldo della transazione Francesco e i fratelli ricevevano 27 lire[79]. Dopo questa data non abbiamo più notizie di Bernardo, Lorenzo[80] e Bartolomeo figli di Giovanni detto Moro.

L'11 agosto 1483 a Serina, alla presenza di Pietro fu Comino Nigretti, Tonino fu Comino detto Nigretti che agiva in nome proprio e anche nell'interesse del nipote Giovanni fu Lorenzo del fu Comino Nigretto *de suprascriptis Nigretis* da una parte e Tonolo e Giovanni fratelli figli del fu Bertolo fu del soprascritto Comino Nigretto dall'altra parte si davano reciproca quietanza per tutte le questioni, non precisate, che potevano avere in sospeso tra loro. Seguiva nello stesso giorno luogo e testi la promessa di Tonino e Lorenzo di pagare trenta lire a Tonolo e Giovanni. A margine, in data 4 settembre 1486, è annotata la quietanza per il pagamento eseguito[81].

Tonino e il nipote Giovanni il 29 settembre 1483 prendevano in affitto per nove anni da Giovanni fu Giacomo *de Lavalle* degli appezzamenti di terreno a prato di 60 pertiche complessive con l'immancabile casa con fienile ubicati "in contrata de Lavalle seu de Sassonibus"[82].

Questo è l'ultimo atto ritrovato di Tonino Nigretti.

Sempre nel 1483 abbiamo alcuni atti di Pietro fu Nigretto, per lo più per mucche comperate o vendute. Così il 6 ottobre 1483 Gasparino Scolari *de Cararia* si obbligava con Pietro fu Comino detto Nigretto di pagargli entro un anno 65 lire per alcune mucche che aveva acquistato[83]. Seguiva pochi giorni dopo una "Obligatio Bartolomei de Obertis contra Assandrinum de Nigrettis": il 23 ottobre, "in contrata de Iugolato", nella casa del notaio, "Alexandrinus filius et merchator publicus Petri de Nigretis de Lavalle de

[79] Notaio Antonio Valle, cart. 793, 1478-1483, vol. 1478-1483. La precisazione che tutti i fratelli sono figli "ex eodem patre" potrebbe significare che alcuni erano figli di Granina.

[80] Una carta del 19 settembre 1494 del notaio Giovanni Ceroni indica tra i testimoni "Sandrino filio Laurentii Nigreti de Lavalle". Le parti sono dei dintorni di Serina, i testimoni come al solito si conoscono tutti, quindi Sandrino non può essere uno arrivato da chissà dove, e ugualmente Lorenzo (cart. 565, 1465-1519, vol. 1498-1519 e cart. 566, 1469-1519, minute, questa in data 12 settembre 1494). Ritengo che gli stretti rapporti esistenti tra Sandrino e Giovanni fu Lorenzo abbiano provocato questa svista, una delle tante del notaio. Una più grave è nella cart. 565, vol. 1479-1486, 29 settembre 1485, testamento di Pietro fu Comino Nigretti *de Lavalle* corretto poi in Tiraboschi, ma i dubbi si eliminano solo confrontando i nomi dei figli eredi.

[81] Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 753, 1476-1485, vol. 1478-1485.

[82] Notaio Antonio Valle, cart. 793, 1478-1485, vol. 1483-1485. A margine è annotata liberatoria in data 17 giugno 1489 (di mano del notaio Bonadeo Valle, cart. 900, 1484-1493, vol. 1489-1492).

[83] Notaio Antonio Valle, cart. 793, 1478-1485, vol. 1483-1485.

Serina et habitator" si impegnava a pagare a Bartolomeo e Antonello fratelli fu Maffeo Oberti 50 lire entro la prossima festa di S. Bartolomeo, somma che era dovuta per quattro mucche consegnategli da Caterina moglie di Bartolomeo[84]. Alessandrino, che qui agisce come gestore riconosciuto dei beni paterni, aveva acquistato quattro mucche da quelli che saranno i suoi futuri suoceri.

La discendenza di Comino detto Nigretto, scelta di documenti dopo il 1484

Le carte della famiglia Nigretti *de Lavalle* cominciano a farsi abbondanti e utili a partire dal luglio del 1485. Come si potrà notare dalle date, i Nigretti sembrano darsi appuntamento, o forse rientrano tutti insieme al paese, con l'approssimarsi del 15 agosto, festa di S. Maria, una delle festività più sentite di Serina, la cui chiesa è dedicata a S. Maria Annunciata, e data di pagamento degli affitti dei pascoli alti.

Nel 1485 dei figli di Comino detto Nigretto solo Pietro era ancora in vita. Dei cinque figli di Giovanni detto Moro, Francesco, Bernardo, Lorenzo, Bartolomeo e Comino ritroviamo viventi, e ci accompagneranno per alcuni decenni, solo Francesco e Comino. Di eventuali figli o figlie di Bernardo, sposatosi nel 1482, non abbiamo tracce, e le carte dopo il 1482 tacciono di Bartolomeo e Lorenzo. Morti o emigrati altrove perdendo, cosa del tutto improbabile, i contatti con Serina? Peraltro le carte parlano soprattutto di Francesco, mentre il fratello minore Comino sembra vivere nell'ombra.

Tratteremo qui delle parentele Nigretti ma non dei discendenti del nonno Bartolomeo detto Bertolo che vedremo a parte.

La documentazione e le presenze dei cugini Nigretti è tanto abbondante da costringere ad una drastica scelta di documenti, soffermandoci solamente sui matrimoni, sui rapporti di parentela e su quelle carte che meglio chiariscono le loro attività economiche, trascurando le moltissime quietanze per pagamenti e le frequenti presenze come testimoni dei rogiti. Stranamente non sono stati ritrovati loro testamenti nel notarile di Serina e dei dintorni, fatta eccezione per Comino del fu Pietro fu Comino Nigretto, mentre sappiamo che Tonino fu Comino Nigretto aveva fatto testamento, che non è stato ritrovato.

Giovanni fu Lorenzo del fu Comino Nigretto

Il personaggio forse più documentato della famiglia Nigretti e che ne è un po' l'emblema è Giovanni figlio del fu Lorenzo. Associato con lo zio Tonino, come già il padre, con lui condivideva casa e attività. Morto Tonino, Giovanni si era preso cura anche della vedova Riccadonna e della cugina Comina, uni-

[84] Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 753, 1476-1485, vol. 1478-1485.

ca figlia di Tonino di cui abbiamo notizia. Peraltro Giovanni fu Lorenzo Nigretto per qualche tempo doveva essersi trasferito a vivere tra Oltre il Colle e Valpiana perché il 18 agosto 1485 lo incontriamo tra i pochi che nominavano dei procuratori nell'interesse degli abitanti di Oltre il Colle e di Valpiana[85].

All'inizio dell'anno successivo abbiamo due documenti familiari di un qualche significato. Il 2 gennaio 1486 in *contrata de Pegis seu de Nigretis,* sotto il portico della casa di Giovanni, testimoni Bendiolo fu Lorenzo Castella Merloni, Domenico fu Antonio *Rivioni* con Pietro suo nipote e Assandrino figlio di Pietro Nigretti *de Lavalle*, alla presenza di Guarisco Carrara luogotenente del vicario di valle Guidotto Prestinari e di Ambrogio di Alberto Carrara anziano di Serina, Giovanni fu Lorenzo Nigretti individuava alcuni mobili ed utensili di casa e li assegnava come dote alla madre Poma. Subito dopo, quale tutore testamentario degli eredi dello zio Tonino, faceva lo stesso con la zia Riccadonna vedova di Tonino e figlia del fu Tonolo de *Pumpialo de la Costa*[86]. Era questo un modo di garantire alle due donne il minimo necessario nel caso in cui Giovanni fosse venuto a mancare.

Come ho già detto, di Tonino non abbiamo notizie dopo il 1483. Giovanni fu Lorenzo dunque intervenne quale parente più prossimo per assistere la cugina Comina figlia di Tonino e per consegnare la dote di 130 lire che lei portava in occasione delle nozze con Bernardo di *ser* Lorenzo fu Zano Cogieto *de Lavalle de Serina*, che dichiarava di avere 20 e più anni. L'atto veniva rogato il 25 agosto 1499 *in contrata de Nigretis super harea illorum de Nigretis*[87]. Secondo le disposizioni dello statuto della Valle Brembana Superiore la presenza di Giovanni Nigretti non era strettamente richiesta per questo tipo di contratto, ma era probabilmente necessaria per garantire alla famiglia dello sposo il completo versamento della dote poiché la ragazza non aveva altri parenti maschi prossimi, e sappiamo che Giovanni era tutore della sposa. La quietanza per il completo versamento di quanto dovuto per la dote sarà rilasciata a Giovanni da Bernardo e Comina il 29 giugno 1507[88]. Sarà ancora Giovanni nel 1512 a liquidare alla donna il corrispettivo della dote della defunta madre Riccadonna[89].

Notiamo che il contratto per la dote di Comina, come normalmente avveniva, era stato fatto dove abitava la sposa e sappiamo che a Tonino fu Comi-

[85] Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 754, 1485-1499, vol. 1485-1488.

[86] Notaio Bonadeo Valle, cart. 900, 1484-1493, vol. 1485-1488 e cart. 907, 1485-1498, minute. La presenza del Vicario o del suo rappresentante e di un "anziano" del paese è richiesta dagli statuti della valle in mancanza o lontananza di parenti maschi prossimi delle donne parti dell'atto. Pumpialo o Pompialo corrisponde oggi al piccolo abitato di Trafficanti, posto su una stradina di collegamento che una invenzione moderna chiama "via mercatorum".

[87] Notaio Francesco Valle, cart. 1102, 1498-1510, vol. 1482-1503.

[88] Notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1506-1508.

[89] Notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1511-1513, 23 ottobre 1512, "Solutio Ioannis de Nigretis per Cominam eius neptem". Bernardo di Lorenzo fu Zano *de Lavalle* per conto della moglie Comina dichiara di avere avuto in più volte la dote della moglie e rilascia quietanza liberatoria. Il notaio si confonde e indica Comina come nipote e non come cugina.

no e al nipote Giovanni fu Lorenzo, negli accordi degli eredi di Comino Nigretti, era rimasta proprio la casa della contrada detta poi dei Nigretti.

Il 5 agosto 1486, nella contrada di *Iugolato* di Serina, *in scolis* del notaio[90], testimone l'immancabile Bendiolo Merloni, Giovanni fu Lorenzo Nigretti acquistava da Stefano detto Rotondo fu Lorenzo Tiraboschi un piccolo appezzamento di terreno in Serina, confinante con altre proprietà dei Nigretti, ubicato ancora "in contrata de Nigretis ubi dicitur super domos de Nigretis"[91].

Di Giovanni Nigretti abbiamo numerose carte che documentano la sua attività di pastore: acquisti di pecore[92], vendita di pecore, vendita della lana che tosava[93], liquidazione di un *famulo* che lo aiutava. Morto lo zio Tonino, Giovanni di aiutanti doveva averne avuti più di uno per custodire e governare il bestiame che possedeva. Qui ci interessa la quietanza rilasciata a Giovanni il 30 settembre 1494 da Pietro fu Zambono Manenti di Oltre il Colle suo *famulo*, che è quietanza generale per qualsiasi altro rapporto in sospeso. L'atto successivo è un'obbligazione dello stesso Pietro Manenti verso Giovanni con cui si impegnava a pagargli 50 lire nei tempi in cui avrebbe tosato le pecore, precisando che il debito riguardava 40 pecore che Giovanni gli ha venduto[94].

Negli anni successivi Giovanni si avvicina al cugino Sandrino o Alessandrino al quale era mancato il padre Pietro proprio alla fine del 1494. Non per caso Giovanni Nigretti sarà uno dei tutori dei minori di Comino, fratello di Alessandrino, precocemente mancato.

Alessandrino e Giovanni fanno diversi modesti acquisti di lana insieme e piccoli acquisti di panni di lana. Se un contratto riguarda uno solo dei due,

---

[90] Moltissimi sono gli atti rogati *in scolis* o *in ludo literario* di un notaio perché un po' dappertutto in quei tempi i notai erano i primi insegnanti dei bambini.

[91] Notaio Lorenzo Antonio Tiraboschi, cart. 754, 1485-1499, vol. 1485-1488.

[92] Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 754, 1485-1499, vol. 1488-1499, 16 ottobre 1496, Giovanni fu Lorenzo Nigretti si impegna al pagamento di 54 lire per pecore vendutegli da Detesalvino fu Bettino Rosso *de la Costarina de Gardatis*. Notaio Pietro Masseroli, cart. 1015, 1493-1539, vol. 1493-1501, 9 settembre 1493, f. 192v., testimonio Domenico fu Antonio *Rivioni*, Giovanni fu Lorenzo Nigretti si obbliga per 42 lire verso Detesalvino fu Bettino Beretario *de la Costarina* per l'acquisto di 25 pecore; 24 settembre 1494, f. 241v., testimonio Domenico fu Antonio *Rivioni*, Detesalvino *de la Costarina* rilascia quietanza a Giovanni fu Lorenzo *de Nigretis* per il versamento di 100 delle 104 lire dovutegli per un acquisto in data 2 gennaio 1492 di un certo numero di pecore, che erano certo ben più di cinquanta. Segue nello stesso giorno e luogo, presente Alessandrino fu Pietro Nigretti, una nuova obbligazione di 64 lire per altre pecore acquistate. Tralascio altri casi.

[93] Notaio Valle Bonadeo, cart. 907, 1485-1498, minute, 6 novembre 1497, Giovanni fu Lorenzo Nigretti si impegna a pagare 130 lire a Pasino fu Giovanni Tiraboschi della Forcella, controvalore di certi panni bassi di lana, con lana delle proprie pecore che avrebbe tosato al prezzo di lire 4 e soldi 16 e ½ il peso. *Ibidem*, 6 dicembre 1496, Giovanni si impegna a vendere a Pasino Carrara la lana delle proprie pecore a lire 4 e 12 soldi il peso.

[94] Notaio Bonadeo Valle, cart. 901, 1493-1498, vol. 1493-1495. *Ibidem,* come probabile anticipo sul prezzo delle pecore, il 17 settembre 1494 Pietro aveva ceduto a Giovanni un credito vantato verso Comino fu Bombello Raimondi. Vol. 1495-1498, 10 ottobre 1496, versamento di un acconto da parte di Pietro Manenti.

l'altro di solito è presente come testimonio. Più volte i fornitori sono Venturino o Pietro Oberti[95]. Ma non solo lana e panni. Così il 19 gennaio 1508 Giovanni e Alessandrino si obbligavano per 65 lire per aver acquistato pecore da Detesalvino detto Beretario fu Bettino *de la Costarina de Gardatis* che abbiamo visto in più occasioni per vendite di bestiame e per importanti soccide[96]. È evidente che Giovanni e il cugino Alessandrino non avevano cessato di fare i mandriani-pastori.

Vedremo che gli interessi di Alessandrino erano ormai nella bassa bresciana e le sue assenze da Serina dovevano farsi sempre frequenti. Giovanni sembra così legarsi ai *Rivioni de Lavalle*. Il 26 agosto 1513 Giovanni fu Lorenzo Nigretti *de Lavalle* e Antonio fu Domenico *de Lavalle* si obbligavano solidalmente per 49 lire verso Detesalvino detto Beretario fu Bettino *de la Costarina de Gardatis* di Cornalba che aveva venduto loro un certo numero di pecore[97].

Giovanni doveva essersi sposato in giovane età, come quasi tutti i maschi di Serina. Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento era rimasto vedovo e, come in pratica tutti gli uomini del tempo, si risposava velocemente. Una donna che in casa o nella stalla si occupasse di tutto era una necessità. Il 20 novembre 1502 Giovanni, dichiarando di avere 25 o più anni quando ne doveva avere una quarantina, nella contrada Valle, nella casa del suocero, sposava Lucia figlia di Guarisco fu Bonadeo *de Lavalle*, che gli portava una dote di 36 lire[98]. Notiamo che Lucia, che non doveva essere più tanto giovane, era sorella di Caterina, moglie del cugino Francesco fu Giovanni Moro. In qualche occasione Giovanni aveva comperato alcune pecore dal suocero Guarisco[99].

Nell'estate del 1516, Detesalvo detto Beretario fu Bettino *de la Costarina de Gardatis* del comune di Cornalba rilasciava a Giovanni fu Lorenzo Nigretti una quietanza generale per qualsiasi pendenza avessero avuto in sospeso. Lo stesso giorno Giovanni, che dichiarava di avere 30 e più anni, si risposava con Maria figlia del fu Giovanni *Rivioni de Lavalle* che gli portava una dote di 80 lire. Fra i testimoni alla stesura del contratto compaiono i suoi cugini Francesco e Comino Nigretti. Seguiva l'impegno di Antonio fu Giovanni *Rivioni* per versare al cognato Giovanni entro 4 anni il residuo di 27 lire della stessa dote. A conferma di un rientro in paese dei Nigretti per il

[95] Notaio Bonadeo Valle, cart. 901, 1493-1498, vol. 1495-1498, 22 ottobre 1495, acquisto di 4 pezze di panni bassi; 25 novembre 1495, una quietanza tra le stesse parti.

[96] Notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1506-1508. Il 23 ottobre 1505 Detesalvino *de Gardatis* aveva rilasciato a Giovanni fu Lorenzo Nigretti una quietanza generale per tutto quanto potevano avere in sospeso (notaio Francesco Valle, cart. 1102, vol. 1503-1505).

[97] Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 756, 1508-1514, vol. 1511-1514.

[98] Notaio Francesco Valle, cart. 1102, 1498-1510, vol. 1498-1503.

[99] Bonadeo Valle, cart. 908, 1499-1507, minute, 23 settembre 1499, Giovanni fu Lorenzo Nigretto si obbliga a pagare 49 lire a Guarisco *de Lavalle* per le pecore acquistate sulla parola, testimonio il cugino Comino fu Giovanni Moro. La quietanza è *ibidem*, unita e datata 1501, testimoni i cugini Francesco e Comino.

mese di agosto, anche questi documenti venivano rogati il giorno 25 di agosto[100]. Non abbiamo ritrovato per Giovanni documenti successivi a questa data.

Pietro fu Comino Nigretto e i figli Alessandrino e Comino

Avevamo avuto modo di incontrare Alessandrino Nigretti che nel 1483 agiva a Serina in nome di Pietro suo padre. Doveva avere superato i vent'anni. Il 21 luglio 1485, nella contrada di *Zuclatro*, centro di Serina, Alessandrino Nigretto, che dichiarava di avere 18 e più anni e di vivere in unione col padre di cui era procuratore, garantiva la dote di Margherita figlia del fu Bartolomeo fu Maffeo Oberti [fu Antonolo]. Bartolomeo era deceduto alcuni mesi prima. La donna gli portava una dote di 80 lire, che per ben 66 lire era compensata da debiti che Alessandrino e il padre avevano verso Bartolomeo padre della sposa e, dopo il di lui decesso, verso i suoi eredi[101]. In rappresentanza degli eredi, e quali tutori dei minori di Bartolomeo, partecipavano all'atto Venturino fu Guarisco [fu Antonolo], ricco parente della sposa e Giovanni fu Bettino Oberti. Nello stesso giorno e luogo i due, in nome degli stessi eredi, rilasciavano quietanza ad Alessandrino e al padre dichiarando di non aver più nulla da pretendere per i debiti compensati. La procura di Pietro al figlio Alessandrino, indispensabile per garantire la dote della sposa con i beni della famiglia, era stata rilasciata a Corteolona il 28 agosto 1484, "rogatam per Iohannem Antonium Butigella notarium filium quondam domini Baptiste civem papiensem et habitatorem Curtis Olono vicariatus Belzoiosi communitatis papiensis"[102]. Il mese di agosto 1485 anche Pietro Nigretto rientrava a Serina[103]. Corteolona, allora da poco feudo degli Estensi, era una delle mete della migrazione e della transumanza di pastori e mandriani bergamaschi. È molto probabile che Pietro fosse là come mandriano al servizio di un ricco proprietario. Sappiamo che nella bassa pavese

[100] Notaio Francesco Valle, cart. 1103, 1510-1518, vol. 1515-1518.

[101] Notaio Bonadeo Valle, cart. 900, 1484-1493, volumetto 1484.1485, "Dos domine Margarite uxor Alexandrini Nigreti et filie quondam Bartolomei de Obertis". Il 2 gennaio 1486 Assandrino figlio di Pietro *de Nigretis* faceva da testimonio al parente Venturino Oberti al quale veniva rinnovata la gestione dei dazi di Serina (notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 754, 1485-1499, vol. 1485-1488). Il giorno 14 settembre 1498 si stipulava il contratto di dote per il matrimonio di Caterina figlia di Venturino Oberti che andava sposa a Pietro Tiraboschi portando una dote di 350 lire (*ibidem*, vol. 1488-1499).

[102] *Ibidem*, "Solutio Alexandrini Petri Nigreti per tutores Mafezoli". Le 66 lire compensate con parte della dote di Margherita Oberti erano per 50 lire dovute da Alessandrino per 4 mucche e altro vendutegli nel 1483 dai futuri suoceri e per 16 lire per lino e seta acquistatati dagli stessi il 9 settembre 1484 (notaio Bonadeo Valle, cart. 900, 1484-1493, volumetto 1484-1485).

Caterina fu Simone *de Savionibus* di Taleggio, vedova di Bartolomeo Oberti (si era sposata il 22 settembre 1465) in data 19 agosto e 7 settembre 1485 è parte in alcuni contratti per la sistemazione di pendenze tra lei e i tutori dei figli minori. A tre di questi rogiti fa da testimonio Tonolo fu Bartolomeo Nigretti (notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 754, 1485-1499, vol. 1485-1488).

[103] Notaio Giovanni Ceroni, cart. 565, 1465-1519, vol. 1472-1505, 25 agosto 1485.

da molti decenni erano presenti famiglie bergamasche, anche della zona di Dossena, che si prendevano cura, come soccidari, di mandrie anche di più di un centinaio di capi. Mandrie di questa consistenza pascolavano liberamente sui prati di quei territori e dobbiamo ritenere che i malegari raramente le spostassero d'estate.

Pochi giorni dopo, il 26 luglio 1485, presente Venturino Oberti, Alessandrino in nome del padre riceveva una quietanza di 150 lire e mezza da Bettinzolo fu Guglielmo *de Filiusis de Cararia* per il saldo del prezzo della casa *in contrata de Nigretis* acquistata il 19 settembre 1480[104].

L'8 agosto 1485, in contrada *de Ceronibus super harea illorum de Pegis,* Alessandrino Nigretti, che agiva sempre in nome e nelle veci del padre Pietro che avrebbe approvato e ratificato, vendeva per 140 lire al cugino Tonolo fu Bertolo *de Nigretis* la casa *in contrata de Nigretis* confinante con proprietà di altri parenti Nigretti. Con atto rogato nello stesso giorno, luogo e con i medesimi testimoni Tonolo si obbligava a pagarne il prezzo in due rate, a Natale e a S. Giacomo apostolo[105]. Nella minuta dell'atto, che risulta scritta il 3 (*tertio*) agosto e non l'otto, dopo "Ibi Alexandrinus filius merchator, negotiator" è stranamente cassato il seguente riferimento: "et procurator ad infrascripta et alia facienda Petri eius patris per cartam ipsius procure rogatam per Iohannem Antonium Butigella filium quondam domini Baptiste civis [sic] et notarium publicum papiensem habitatorem loci Curtis Solone vicariatus Belzoiossi communitatis papiensis die 28 augusti sup[?] 1484"[106].

La quietanza rilasciata a Tonolo da Alessandrino in nome del padre alla presenza di Francesco fu Moro di Nigretto e Giovanni fu Lorenzo di Nigretto è in data 4 luglio 1486[107].

Il 25 agosto 1485, nella casa di Venturino Oberti, testimoni Tonolo fu Bertolo Nigretti e i soliti Bendiolo e Adamo Merloni, Pietro fu Comino detto Nigretto *de Lavalle* acquistava per 235 lire da Lorenzo fu Venturino detto Zenillo e da Bartolomeo fu Tonolo fu del soprascritto Venturino detto Zenillo *de Lavalle* un terreno con sovrastante una casa, confinante con una proprietà dei Nigretti, in contrada *de Ceronibus* e un bosco *al Zenal.* Seguiva, come al solito, l'impegno di Pietro a pagare 135 lire ai venditori entro la festività della Pasqua[108].

Pietro aveva guadagnato o era fiducioso di guadagnare bene negli anni seguenti. Il 2 gennaio 1488 Alessandrino in nome del padre acquistava da Zam-

---

[104] Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 754, 1485-1499, vol. 1485-1488.

[105] Notaio Giovanni Ceroni, cart. 565, 1465-1519, vol. 1479-1486.

[106] Notaio Giovanni Ceroni, cart. 566, 1469-1519, minute, fascicolo 1485. Questo non è il solo caso in cui ho riscontrato differenze nel giorno del rogito tra minute e imbreviature. La direzione dell'Archivio di Stato di Pavia, che ringrazio, mi ha comunicato che nell'archivio notarile non si sono conservati atti del notaio G. Antonio Bottigella.

[107] *Ibidem*, la lettura del giorno è dubbia, per una sovrapposizione, fra il 3 e il 4, tuttavia nelle minute del notaio Ceroni, cart. 566, 1469-1519, fascicolo, il giorno è il 4 luglio.

[108] Notaio Giovanni Ceroni, cart. 565, 1465-1519, vol. 1479-1486. Il notai sembrano scrivere indifferentemente Zenilli, Zonelli e Zonilli.

bono detto Cogietto fu Tonolo detto Moro Cogietto *de Lavalle*, che vendeva col consenso dello zio Lorenzo fu Zambono Cogietto, un bosco e due fienili con contrada Valle e almeno 95 pertiche di terra per complessive 760 lire. Seguiva l'atto con cui Alessandrino in nome del padre si impegnava a pagare l'importo alle date concordate[109]. Negli anni seguenti ritroviamo periodicamente il pagamento di una rata per l'acquisto di cui sopra e il rinnovo dell'obbligazione per l'importo residuo, come in data 18 novembre 1490[110].

Ritroviamo Pietro presente a Serina in carte del 1486 dalle quali sappiamo che abitava nella contrada dei Rivioni o *de Mosetis* dove il 4 agosto lo stesso Pietro, il figlio Sandrino, Giovanni fu Bettino Carrara e Francesco fu Moro Nigretto facevano da testimoni alla stesura di un atto di procura. Il notaio annota che Giovanni Carrara e Francesco si conoscevano[111]. Evidentemente Giovanni non aveva mai avuto occasione di incontrare Pietro e Alessandrino.

Il 19 agosto 1487 a Serina, *in contrata de Zonellis seu de Rivionibus*, nella casa di diritto e di abitazione di Pietro Nigretti, presenti come testimoni Tonolo fu Bertolo Nigretti *de Lavalle* e Francesco fu Moro Nigretti *de Lavalle*, Domenico fu Bettino Vincenti dei Ceroni di Oltre il Colle di 18 e più anni garantiva la dote di 90 lire della moglie Caterina figlia di *ser* Pietro fu Comino Nigretto. Caterina era assistita dal padre Pietro e dal fratello Alessandrino[112].

Caterina restava vedova prima dell'agosto 1508. Il 26 agosto successivo il fratello Sandrino, che rappresentava gli eredi del cognato Domenico dei quali prometteva la ratifica, vendeva un terreno ad Oltre il Colle sul quale gravava una garanzia per la dote di Caterina[113]. Il 19 febbraio 1510 Caterina ratificava l'operato del fratello. La donna era autorizzata dal vicario di valle, ed era assistita dal figlio Bettino, dal fratello Sandrino e da G. Maria fu Giacomo Patini di Roccafranca, suo genero[114]. È questo uno dei numerosi collegamenti della famiglia di Pietro fu Comino Nigretto con la bassa bresciana.

Pietro, l'ultimo figlio vivente di Comino detto Nigretto *de Rogeris*, presente in rarissime occasioni a Serina dopo il 1486, mancava verso la fine del 1494[115].

---

[109] Notaio Bonadeo Valle, cart. 900, 1484-1493, vol. 1485-1488.

[110] *Ibidem*, 1489-1492.

[111] Notaio Bonadeo Valle, cart. 907, 1485-1498, minute.

[112] Notaio Bonadeo Valle, cart. 900, 1484-1493, vol. 1485-1488 e cart. 907, minute.

[113] Notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1508-1511.

[114] Notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1508-1511.

[115] Notaio Bonadeo Valle, cart. 907. 1485-1498. Minute. Il 7 novembre 1494, Alessandrino figlio e *negotiator publicus* del padre Pietro rilasciava quietanza al procuratore di Tonolo fu Bertolo Nigretto. Il 19 gennaio 1495, Comino Scolari di Oltre il Colle si impegna a pagare un debito verso Sandrino fu Pietro Nigretto *de Lavalle*. Tuttavia si veda notaio Pietro Masseroli, cart. 1015, 1493-1501, vol. 1493-1501, 24 settembre 1494, 241v., *Obligatio* di Detesalvino *de Gardatis*, presente "Alexandro quondam Petri Nigreti de Serina", che è una svista del notaio, perché vi sono documenti successivi con Pietro ancora vivo.

Il 17 agosto 1496 Comino figlio del fu Pietro Nigretto *de Lavalle*, abitante a Serina in contrada dei Rivioni, dettava il suo testamento lasciando eredi i figli Giovanni e Pietro. Dal testamento, il solo ritrovato di un Nigretti, apprendiamo che era sposato con Giovannina e che la madre si chiamava Flora. Il 15 settembre successivo Sandrino, in nome proprio e come tutore dei figli del fratello, affittava alcuni prati[116]. Contrariamente al fratello Alessandrino, Comino compare poche volte nei documenti di Serina e solamente nei due o tre ultimi anni della sua vita dopo aver vissuto lontano dal paese al seguito o all'ombra, del padre[117].

Nel decennio seguente le presenze di Alessandrino a Serina sono continue e frequenti, e lo incontreremo anche come procuratore del cugino Tonolo fu Bertolo, padre di Giacomo Palma. Alessandrino agisce in molte occasioni in nome proprio e anche per conto dei nipoti Giovanni e Pietro. Ma più frequentemente Alessandrino si accompagna con il cugino Giovanni fu Lorenzo Nigretto, sia come socio in piccoli acquisti di panni di lana o compravendita di modeste quantità di lana di varia provenienza, sia con affitti di prati, fienili e fieno. Il principale suo riferimento era il lontano parente Pietro Oberti, il quale era coinvolto in affari ben più consistenti, anche fuori dello Stato.

Come abbiamo avuto modo di vedere, piccole compravendite di panni di lana e di lana erano praticate un po' da tutti. Forse Alessandrino e Giovanni, come altri, cedevano panni e lana a contadini e paesani delle località della pianura in cui avevano occasione di soggiornare.

Avevamo incontrato Alessandrino con una procura del padre rilasciata a Corteolona nella bassa pavese. Un atto di procura, o meglio di sostituzione di procuratore, rogato a Serina nel 1506 nel luogo dove si amministrava la giustizia, ci suggerisce molto di più delle poche riche di testo. Il 3 giugno il notaio Francesco fu Bertono *de Lavalle*, come procuratore dei fratelli Francesco e Valeriano e pure di Guidone Antonio del fu Aloisio da Cusano milanesi e come procuratore di Sandrino fu Pietro Nigretto *de Lavalle de Serina*, dichiarava di essere sostituito da Bono *de Lavalle* legale di Bergamo quale procuratore dei predetti da Cusano e *de Lavalle,* in questa veste autorizzato a rappresentare i detti signori in ogni lite e causa in corso[118]. La famiglia Cusani aveva già iniziato la sua sorprendente ascesa sociale che l'avrebbe portata nei due secoli successivi ad essere una delle più prestigiose casate di Milano. La famiglia in quegli anni era entrata in possesso di vaste proprietà nella bassa pavese, dove ancor oggi esiste un imponente ca-

[116] Notaio Bonadeo Valle, cart. 901, 1493-1498, vol. 1495-1498. Nella minuta del testamento il notaio sbaglia in modo curioso, scrivendo che Comino è figlio del fu Pietro, fu Giovanni detto Moro Nigretto (cart. 907, 1485-1498).

[117] Tra i rarissimi documenti cfr. notaio Bonadeo Valle, cart. 901, 1493-1498, vol. 1493-1495, 7 aprile 1494, Giovanni fu Pietro Bolgare *de Lavalle* rinuncia a "Comino filio et negotiatori publico Petri Nigreti de Lavalle de Serina" ad ogni diritto su un terreno.

[118] Notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1506-1508, "Substitutio procure illorum de Cusano in dominum Bonum de Lavalle".

stello, a loro appartenuto fino ai primi decenni del secolo scorso. Cosa avevano da spartire i ricchi Cusani con Sandrino Nigretti da rendere necessaria la nomina di un comune procuratore a Serina? Difficile immaginare qualcosa di diverso dalla tutela dei medesimi interessi per bestiame e pascoli.

Dopo il 1509 le cose sembrano cambiare per Alessandrino. Il continuo movimento di soldati, nella pianura e in Valtellina, rendeva molto pericoloso lo spostamento con greggi e mandrie, che potevano costituire una facile occasione di approvvigionamento. Chi si spostava sui vastissimi poderi dei Trivulzio e di altri potenti cittadini milanesi poteva forse godere di qualche efficace salvacondotto, ma gli altri rischiavano grosso.

Alessandrino sembra essere presente a Serina solo per tutelare i propri interessi o gli interessi di qualche familiare, come la sorella Caterina. Il suo distacco dal paese si manifesta con qualche vendita di proprietà che ritroviamo nei documenti notarili, come il 25 agosto del 1510, quando Alessandrino nella sua veste di comproprietario e tutore, unitamente agli altri tutori dei nipoti Giovanni e Pietro ancora minorenni, vendeva ad Antonio fu Domenico *Rivioni de Lavalle* il prato e la casa in contrada dei Rivioni dove si diceva *ad domum Zonelli*, che confinava con una proprietà dello stesso Giovanni Nigretti. Le 150 lire spettanti ai minori Giovanni e Pietro venivano depositate presso Pietro Oberti[119]. La vendita di questi beni "extra casalem paternum", quindi al di fuori dell'ambito familiare, aveva suggerito prudenza all'acquirente, che pretese la ratifica anche da parte di G. Antonio e Lorenzo figli di Alessandrino. Lorenzo ratificava l'operato del padre il 9 giugno 1511, presente tra i testimoni Giovanni fu Lorenzo Nigretto[120]. In questi anni Alessandrino si è trasferito nella bassa bresciana, luogo tradizionale della secolare transumanza delle valli orobiche e in un documento rogato "in loco de Albino, in contrata de Strata, in domo habistationis magistri Bernardini Tomini [o Temini?] sertoris" riconosce un debito di 25 lire verso Pietro Pedrinelli e dichiara di vivere a Pudiano "teritorij Brixie", oggi minuscola frazione di Orzinuovi[121].

[119] Notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1508-1511. I tutori dei minori erano lo zio Alessandrino, Guglielmino Carrara e Giovanni fu Lorenzo Nigretti. Giovanni fu Comino fu Pietro ritirava la sua parte di denaro il 18 novembre 1511. A quella data il fratello Pietro era ancora minore e per lui ritirarono la sua parte di denaro il fratello Giovanni, lo zio Alessandirno e Giovanni fu Lorenzo Nigretto, con obbligo di ratifica da parte del minore. A Pietro Oberti veniva rilasciata garanzia da chi ritirava il denaro (*ibidem*, vol. 1511-1513). La ratifica da parte di Pietro fu Comino fu Pietro Nigretto, che dichiara di avere 18 e più anni, è in data 12 maggio 1515, notaio Bonadeo Valle, cart. 904, 1513-1517, vol. 1514-1516. Non molti anni dopo i discendenti di Pietro Oberti preferirono stabilirsi nel più vivace borgo di Albino.

[120] Notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1508-1511. G. Antonio, figlio di Sandrino, ratificava la vendita del padre il 26 marzo 1515 (notaio Bonadeo Valle, cart. 904, 1513-1517, vol. 1514-1516 e cart. 907, 1485-1498, minute; qui il documento è inserito, con poche altre carte fuori posto, tra gli atti del 1490).

[121] Notaio Francesco Valle, cart. 1103, 1510-1518, vol. 1510-1515, Sandrino Nigretti è detto "habitator Pudini teritorij Brixie". Come in molti altri casi la resa in latino delle località conosciute solo con nomi dialettali crea qualche problema.

Il primo settembre 1511 incontriamo Alessandrino in una delle ultime occasioni in cui è presente a Serina dove, testimone ancora il cugino Giovanni fu Lorenzo Nigretto, sottoscriveva un impegno con Bettino Carrara fu Bertolo per il residuo pagamento di certe pecore che aveva comprato e che avrebbe saldato il 24 agosto dell'anno seguente[122].

Dopo questa data i rapporti di Pietro con Serina sembrano interrotti ma seppure raramente, uno dei figli faceva ritorno al paese di origine, come il 16 aprile 1521, nella contrada *de Iugolato*, nella casa di Pietro Oberti[123].

Il 15 febbraio 1522 a Serina, testimoni "Bartolomeo quondam ser Antonij de Nigretis de Lavalle" e Antonio fu Domenico *Rivioni* de Lavalle, Bartolomeo "filius et procurator Sandrini quondam Petri Nigreti de Lavalle de Serina habitator in presentiarum terre de Merano diocesis civitatis Brixie", munito di procura del padre rilasciata l'11 febbraio, dichiarando di avere 18 e più anni garantiva la dote di 220 lire portata da Maria figlia di Fanto *Mazardi* dei Guidoni *de Lavalle de Serina*[124]. Questo peraltro è l'ultimo documento ritrovato in cui compare di persona Bartolomeo fratello di Giacomo Palma. Vedremo che il fratello di Maria Guidoni era un pastore.

Francesco e Comino fu Giovanni detto Moro fu Comino Nigretto

Francesco e Comino dovrebbero essere i due soli figli di Giovanni Moro sopravvissuti dopo il 1483. Peraltro dobbiamo presumere che i due vivessero in comunione, almeno fino ad una certa data.

Cugini di Tonolo, padre di Giacomo Palma, li troveremo entrambi a Serina nel 1524 col pittore che li aveva fatti nominare tutori dei figli del fratello Bartolomeo.

Una delle figlie di Giovanni detto Moro, anche lei di nome Comina, probabilmente vedova, si risposava con Bergamino fu Andreolo Mazzocchi di Frerola, che dichiarava di avere 25 e più anni. Bergamino il 3 febbraio 1504 garantiva la dote della moglie. Nel contratto troviamo una clausola singolare per destinare, in caso di morte della donna, l'importo di 62 lire della dote alla cognata Caterina moglie del fratello Francesco. Sorprende il fatto che la donna non fosse assistita da uno dei fratelli o dei nipoti bensì da Bertolo fu Giovanni Nigretto (fu Bertolo) *de Lavalle* come più prossimo *agnato*[125].

---

[122] *Ibidem*, vol. 1511-1513.

[123] Notaio Stefanino Tiraboschi, cart. 1676, 1514-1515, vol. 1521-1522. Il notaio lascia in bianco il nome del figlio di Sandrino.

[124] Notaio Francesco Valle, cart. 1104, 1518-1526, vol. 1522-1526. Non avendo ritrovato località di nome Merano in provincia di Brescia, ho ritenuto che si facesse riferimento all'abitato di Mairano non lontano da Orzinuovi. Peraltro esiste una località chiamata Merano o Merà non lontano da Albino, dove invece mi parrebbe logico collocare Zano fu Comino *Pezole de Cararia* e Comino suo figlio "habitatores de Merano" soccidari del ricco Alessandrino detto Morsallo dei Marconi Pulcini di Sambusita che il 27 febbraio 1487 affidava loro un caprone e 19 capre (notaio prete Antonio Pagliaroli, cart. 691, 1472-1537, vol. 1470-1490).

[125] Notaio Bonadeo Valle, cart. 902, 1498-1506, vol. 1501-1504.

Sappiamo che Giovanni detto Moro aveva avuto anche un'altra figlia di nome Margherita della quale abbiamo documenti solo per il 1533 quando, per questioni di dote, entrò in causa col fratello Comino.

Francesco compare in numerosissime carte di Serina, da solo o unitamente al fratello minore Comino. La sua attività principale doveva essere quella del mandriano come possiamo dedurre da contrati per piccole soccide, ma ben presto vediamo Francesco molto attivo nel commercio di modesti quantitativi di lana, anche forestiera, che in parte rivendeva[126]. Uno dei documenti più significativi rimanda ad un acquisto a Venezia di lana di pregio da un nobile veneziano, anche per conto di terzi, con la garanzia che un parente gli rilascia per coprire la propria parte di impegno. È il caso di Bernardino figlio di Guarisco *de Lavalle* che il 29 maggio 1498 garantiva per 25 ducati il cognato Francesco Nigretti che gli aveva procurato lana di Salonicco[127]. Bernardino saldava il suo impegno il 29 aprile 1501[128].

Francesco mancava tra il 1529 e il 1531. Il 27 aprile 1531 Giovanni fu Bartolomeo fu Martino *Lancini* Tiraboschi di Serina di 25 e più anni garantiva la dote di 100 lire portata da Margherita figlia del fu Francesco fu Moro Nigretto, assistita in quell'occasione dal fratello Giovanni[129].

Dei figli di Francesco sappiamo che Giovanni era già di maggiore età nel 1498, quanto il 24 agosto lo troviamo come testimonio alla stesura di un documento[130] mentre il figlio Bernardino si era sposato nel 1515 con Caterina figlia del fu Cristoforo Salvetti Carrara. Il 15 agosto i fratelli della sposa, Francesco, Giovanni e Gabriele residenti a Venezia, avevano dotato la sorella con 390 lire, comprensive del valore di una casa con il solito campicello in contrada *de Cararia* dove si diceva *ad domum de Salveti*. Tra i confinanti troviamo una proprietà degli eredi di Tonolo Nigretto: *heredum Tonoli Nigreti de Lavalle*. I fratelli di Caterina non erano personalmente presenti ed avevano rilasciato procura al prete Lorenzo fu del maestro Giovanni Carrara e a Costanzo fu ser Giovanni Costanzo *Gayti* Tiraboschi[131]. Questa è la

---

[126] Solo come esempio si vedano alcuni atti di Francesco: 8 marzo 1502, Francesco per un debito di 60 lire di vecchi fitti di terreni garantisce Andrea Ganassi con 4 mucche. 26 maggio 1501, acquisto di lana campana da Pietro Oberti. 25 maggio 1500, obbligazione per fornitura di fieno. 1 gennaio 1500 obbligazione per lana, pecore e fieno. 13 gennaio 1500, garanzia data da Domenico fu Antonolo *Rivioni* a Francesco (tutto in notaio Bonadeo Valle, cart. 908, 1499-1507, minute). 1 settembre 1513, Francesco accetta in soccida una mucca e una manzola da Giovanni fu Antonolo *Sechi de Lavalle* (notaio Francesco Valle, cart. 1103, 1510-1518, vol. 1510-1515). 5 giugno 1516, testimonio il fratello Comino, Francesco è soccidario del cognato Bernardino di Guarisco Valle e 11 agosto 1517, testimonio Alberto di Fanto fu Antonio detto *Mazardi* Guidoni, Francesco Nigretti riceve quietanza da Giacomo Valle per il termine di una soccida (notaio Bonadeo Valle, cart. 904, 1513-1517, vol. 1516-1517).

[127] *Ibidem*. L'impegno veniva saldato il 29 aprile 1501 (*ibidem*).

[128] Notaio Francesco Valle, cart. 1102, 1498-1510, vol. 1498-1503.

[129] Notaio Pietro Valle, cart. 1592, 1517-1558. L'uomo era assai probabilmente vedovo, forse anche la donna, a meno che Margherita non fosse rimasta in casa ad assistere il padre.

[130] Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 754, 1489-1499, vol. 1488-1499.

[131] Notaio Bonadeo Valle, cart. 904, 1513-1517, 1514-1516.

dote più alta in un matrimonio dei Nigretti e giova allora ricordare che Francesco fu considerato tra i più poveri dei parenti di Giacomo Palma. Sorprende anche la carenza di documentazione che accomuna i Nigretti in questi anni.

Due mesi dopo, il 7 ottobre 1515, il maestro Bartolomeo fu del maestro Giovanni Peterzani da Cornalita di S. Giovanni Bianco garantiva la dote di 100 lire portata da Maria figlia di Francesco fu Giovanni Moro Nigretto. Seguiva una *additio dotis* di 20 lire da parte del marito. Un'altra *adiuntio dotis* del 5 agosto 1527 ci informa del matrimonio di Sebastiana, altra figlia di Francesco, che aveva sposato Francesco di Fanto fu Antonio detto *Mazardi* Guidoni[132]. Maddalena, altra figlia di Francesco si era sposata o risposata il 9 febbraio 1533. Quel giorno, testimonio lo zio Comino detto Moro fu Giovanni Moro Nigretti *de Lavalle,* Giacomo fu Antonio di Giovanni *Rivioni de Lavalle*, di 25 e più anni, garantiva la dote di 250 lire portatagli da Maddalena[133].

Comino, fratello di Francesco compare quasi sempre defilato nelle carte di Serina, come se vivesse insieme al fratello maggiore al quale avesse delegato le faccende economiche per conto di entrambi, senza tuttavia dichiararlo chiaramente, almeno per noi. Abbiamo notizie della sua vita familiare, di un piccolo modesto acquisto di un terreno con rudere e la successiva vendita pochi anni dopo e altre cose di poco conto[134]. Numerose sono invece le sue presenze come testimonio alla stesura di atti notarili, solo o col fratello Francesco.

Il 16 luglio 1486, testimoni Pietro figlio del fu Nigretto e suo nipote Tonolo fu Bertolo, Comino fu Moro Nigretto *de Lavalle* garantiva la dote di 50 lire della moglie Femenina figlia di Bendiolo fu Lorenzo Merloni[135].

Il matrimonio durava poco perché il 15 giugno 1488, nella contrada Valle, nella casa degli eredi di Viviano *Armellina de Lavalle*, testimonio l'immancabile Alessandrino, "Cominus filius quondam Johannis dicti Mori olim Comini dicti Nigreti de Lavalle de Serina" sposava Maifreda figlia del fu Viviano fu Bettino Armellina che gli portava una dote di 60 lire[136]. Assistevano la donna il fratello Guidotto e lo zio materno (*avunculus*) Zano fu Antonio Vitali.

[132] *Ibidem*, 7 ottobre 1515 e cart. 905, 1518-1528, vol. 1524-1528, 5 agosto 1527, presenti Giovanni, fratello della sposa, il padre Francesco e lo zio Comino. Il marito aggiunge 50 lire alla dote, il cui importo non è noto.

[133] Notaio Pietro Valle, cart. 1592, 1517-1558. Considerata l'età dichiarata dallo sposo e l'entità della dote di Maddalena dobbiamo presumere che entrambi fossero vedovi. Le vedove infatti recuperavano la dote del precedente matrimonio.

[134] Notaio Giovanni Ceroni, cart. 565, 1465-1519, vol. 1490-1498, 2 novembre 1495, Comino acquista da Comino fu Zambono Capra *de Lavalle* un terreno con rudere dove si diceva alla casa di Zambono *Riche*. Notaio Bonadeo Valle, cart. 902, 1498-1506, vol. 1498-1501, 24 settembre 1500, testimonio il fratello Francesco fu Moro, Comino vende a Giovanni che agisce per conto del padre Pietro fu Giovanni detto Secco *de Lavalle* il terreno dove si diceva "ad domum Zamboni de Capris" a Giovanni di Pietro *Sechi de Lavalle*, escluse le pietre del rudere. Pietro *Sechi de Lavalle* era il padre di Margherita moglie di Bernardo Nigretti.

[135] Notaio Francesco Tiraboschi, 1471-1500, con consistenti lacune, cart. 152, notai diversi, p. 65.

[136] Notaio Bonadeo Valle, cart. 900, 1484-1493, vol. 1485-1488 e cart. 907, minute, 1485-1498.

Ma ancora il 23 giugno 1504 nella contrada di *Zuclatro* di Serina, alla presenza di Bertolo Nigretti fu Giovanni detto *Teseri de Lavalle* (fu Bertolo), Comino fu (Giovanni) Moro Nigretto sposava Florina figlia di Giovanni fu Bombello *de Lavalle* che gli portava una dote di 80 lire[137]. E questa non fu neppure l'ultima moglie perché ci è pervenuto il testamento di Margherita fu Lorenzo *de la Forzella* dettato a Miragolo il 13 maggio 1560 che si dichiara vedova di Mauro (Moro) *de Nigretis del Buscho* e sappiamo che Comino in alcuni documenti è detto Moro come suo padre[138].

Così ad esempio l'11 settembre 1519 nella chiesa parrocchiale di S. Maria di Serina si tenne un'affollata riunione che aveva lo scopo di apportare una modifica agli statuti comunali: "Ordo factum per comune et agentes nomine comunis Serine circa malefitia perpretata in ipso comuni de Serina". Tra i capofamiglia troviamo "Franciscus Nigreti de Lavalle" e "Morus Nigreti"[139].

Dalle mogli Comino ebbe almeno tre figli maschi: Giovanni, Lorenzo e Vincenzo. Il 2 luglio 1509 Giovanni figlio separato di Comino del fu Giovanni Moro garantiva la dote di 47 lire portata da *domina* Maria figlia del fu Martino fu Antonolo *Rivioni de Lavalle*. Maria era assistita da Giovanni fu Antonolo *Rivioni de* Lavalle suo zio e da Antonio fu Domenico fu Antonolo suo parente prossimo. Erano presenti come testimoni l'immancabile Giovanni fu Lorenzo Nigretti, Giovanni fu Guarisco di Meliorato *de Lavalle* e Giovanni di Venturino Oberti[140].

Il 25 aprile 1525, *in contrata de Nigretis,* sotto il portico della casa di abitazione, Comino fu Giovanni Moro *de Nigretis* e il figlio Lorenzo solidalmente garantivano la dote di 185 lire portata da Cristina figlia di Pietro fu Antonio Zucchi Tiraboschi. Il 9 settembre del 1526 era la volta di Vincenzo, che dichiarava di avere 18 o più anni, a garantire la dote di 90 lire portatagli da Caterina figlia di Giovannino fu Comino *de Corono*. Seguiva nello stesso giorno una *adiuncto dotis*, vale a dire che Vincenzo aggiungeva di tasca propria 35 lire alla dote della moglie[141].

Il 30 marzo 1533 "Comino fu Giovanni Moro Nigretto de Lavalle de Serina" acquistava per 160 lire da Accorsino Carrara fu Ambrogio una casa "in contrata de Pegis ubi dicitur ad domos de Pegis"[142].

---

[137] Notaio Francesco Valle, cart. 1102, 1498-1510, vol. 1503-1506.

[138] Notaio Bernardo Segario Grasseni, cart. 3730, 1544-1606, n. 171, segnalatomi da Eliana Acerbis. Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 756, 1508-1514, vol. 1507-1511, 31 luglio 1510, "Comino dicto Moro filio quondam Mori Nigreti de Lavalle". Notaio G. Pietro Ceroni, cart. 1212, 1503-1571, colto 1503-1537, "Comino dicto Moro quondam Mori Nigreti de Lavalle", 19 marzo 1525.

[139] Notaio Francesco Valle, cart. 1104, 1518-1526, vol. 1518-1522, si veda la nota 205.

[140] Notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1508-1511.

[141] Notaio Pietro Valle, cart. 1592, 1517-1558. Il testamento di Pietro fu Antonio Zucchi Tiraboschi, che disponeva un legato di 40 soldi a favore di Cristina moglie di Lorenzo è *ibidem*, 19 maggio 1528. *Ibidem*, 13 luglio 1542, Caterina moglie di Vincenzo *Mori Nigreti de Lavalle* intende subentrare quale erede nei diritti dotali della madre Angelina (120 lire).

[142] Notaio G. Pietro Ceroni, cart. 1212, 1503-1575, minute.

Il 3 settembre 1533 lo stesso Comino, che dichiarava di avere 50 e più anni, emancipava il figlio Vincenzo e gli assegnava una casa "in contrata de Nigretis ubi dicitur ad domum seu super harea illorum de Pegis", che doveva essere l'antica casa del nonno Comino detto Nigretto. La casa confinava a sera con una proprietà "degli eredi di Tonolo Nigretti"[143] vale a dire i nipoti di Giacomo Palma.

La cessione a Vincenzo era probabilmente motivata da una questione che Comino aveva con la sorella Margherita, che il 5 settembre 1533 gli faceva pignorare beni per 180 lire di dote che, presumo, la donna non aveva mai avuto. In questo documento Comino è indicato come "Cominus dictus Morus quondam Mori Nigreti de Lavalle". Il 12 gennaio 1534 Comino e la sorella Margherita si accordavano per la cessione di alcuni beni "in contrata de Nigretis"[144].

Comino mancava dopo il 27 dicembre 1541[145].

Tonolo e Giovanni figli di Bartolomeo Nigretti

Nelle molte carte dei notai di Serina non ho finora ritrovato un solo documento di Bartolomeo, o Bertolo, figlio di Comino Nigretto, morto precocemente lasciando due figli maschi, Antonio e Giovanni e una figlia, Cristina, dei quali abbiamo tracce sicure a partire dal 1476.

L'8 aprile 1473, in Rialto a Venezia nello studio di un notaio bergamasco che doveva fare la spola tra S. Giovanni Bianco e Venezia, incontriamo "ser Antonius quondam Bartholomei de Lavalle de Serina" che rilascia una procura alle liti a Francesco di Comino Tiraboschi di Serina[146]. Francesco e Comino Tiraboschi erano notai che incontriamo frequentemente nelle carte di Serina, nominati procuratori in decine di occasioni.

Antonio è il padre di Palma? A Venezia in una data così precoce il soprannome Nigretto poteva risultare superfluo. Tuttavia in mancanza di certezze evito qualsiasi ipotesi.

Antonio e Giovanni fanno la loro prima comparsa nelle carte di Serina nel 1476, presenti come testimoni in due diversi atti notarili. Il giorno 8 agosto, nella contrada dei Ceroni, Tonolo fu Bertolo fu Nigretto *de Lavalle* è testimonio con lo zio Tonino Nigretto alla restituzione della dote che Granina *Ribola* Ceroni a suo tempo aveva portato per le nozze con Giovanni Moro Nigretto[147].

---

143 Notaio Francesco Valle, cart. 1105, 1526-1535, fascicoli 1532-1535. Si veda la nota 207.

144 *Ibidem*.

145 Notaio Pietro Valle, cart. 1592, 1517-1558, minute 1531-1558, "Comino detto Moro fu Giovanni Moro Nigretto de Lavalle". Secondo il calendario bergamasco la data è 27 dicembre 1542. Negli anni precedenti ritroviamo Comino citato in un solo documento del primo (?) agosto 1537 (notaio G. Pietro Ceroni, cart. 1212, 1503-1571 minute).

146 Notaio G. Antonio Grataroli, cart. 250, notai diversi, 1473, documenti alquanto guasti, p. 111, "Procura Antoni de Serina". Nelle carte di Serina non ho incontrato altri Antonio fu Bartolomeo Valle.

147 Notaio Giovanni Ceroni, cart. 565, cart. 565, 1465-1519, vol. 1469-1478.

Il 3 ottobre è la volta di "Johanne quondam Bertoli Nigreti de La Valle"[148] che incontriamo nella contrada di *Mezaca* o di *Zuclatro*, testimone alla stesura di un atto del notaio Giovanni Ceroni.

Dal 1478 abbiamo altre presenze di Giovanni a Serina e cercherò di elencarle tutte, nelle note o nel testo, per mostrare la discontinuità del soggiorno in paese dei due fratelli. Abbiamo già avuto modo di vedere il 30 agosto 1478 Giovanni testimonio al contratto di dote di Caterina moglie del cugino Francesco, mentre il 27 settembre 1478, nella contrada *de Cararia,* su una certa aia dei *de Petis*, presente Adamo fu Lorenzo Castella dei Merloni, Comino figlio di Tonolo fu Giovanni *de Corono* garantiva la dote di 41 lire portata dalla moglie Cristina "filiam quondam Bertoli olim Comini dicti Nigreti"[149]. *Corono* corrisponde oggi a Corone, frazione di Serina. La singolarità dei contratti di dote o garanzia della dote della comunità di Serina, che vedono lo sposo e il di lui padre, se vivente, che concordemente impegnano i beni familiari a garanzia della dote della rispettiva moglie e nuora, non richiedono per la donna alcuna assistenza dei parenti maschi più prossimi, privandoci di molte utili informazioni. Dal testamento di "Comino figlio del fu Tonolo fu Giovanni *del Corono de Cararia de Serina*", dettato il 23 giugno 1489 nella contrada *del Corono,* sappiamo che la donna, zia di Giacomo Palma, aveva avuto tre figli maschi ed era in attesa di un altro figlio[150].

Giovanni fu Bertolo Nigretto è a Serina il 29 giugno 1480 quando in contrada *de Lavalle* è testimonio al contratto di dote tra Lorenzo di Bendiolo Castella Merloni e Armellina fu Viviano *Armellina de Lavalle*[151]. I rapporti dei nostri con Bendiolo e Adamo fu Lorenzo Castella Merloni sono tanto frequenti da autorizzare l'ipotesi di rapporti di parentela tra loro, cosa documentata solo dal 1486.

L'11 agosto 1483 a Serina, *in ludo literario* del notaio Bianco Tiraboschi, lo studio-scuola del notaio, alla presenza di Pietro fu Comino Nigretto e di Pietro Pulcini figlio di Morsallo di Sambusita, un avviato mercante, Tonino figlio del fu Comino detto Nigretto *de Lavalle*, che agisce anche "nomine et vice et ad utilitatem Ioannis filii quondam Laurentii olim suprascripti Comini dicti Nigreti de suprascriptis Nigretis", in nome proprio e anche nell'interesse del nipote Giovanni fu Lorenzo del fu Comino Nigretto da una parte e "Tonolo e Giovanni fratelli figli del fu Bertolo fu del soprascritto Comino detto Nigretto *de Lavalle"* dall'altra parte si davano reciproca quietanza per tutte le questioni, non precisate, che potevano avere in sospeso tra loro. Nel quadro dei rapporti familiari che abbiamo visto dovrebbero riguardare la divisione dell'eredità di Comino Nigretto e dei beni familiari.

[148] Notaio Giovanni Ceroni, cart. 566, minute, fascicolo 1476.

[149] Notaio Antonio Valle, cart. 793, 1478-1485, vol. 1478-1483, f. 3 e f. 3v.

[150] Notaio Bonadeo Valle, cart. 907, 1485-1498, minute. I figli maschi erano Francesco, Antonio e Bernardo.

[151] Notaio Antonio Valle, cart. 793, 1478-1485, vol. 1478-1483. La donna portava una dote di 45 lire.

Seguiva, nello stesso giorno, luogo e testi l'impegno di Tonino e Lorenzo di pagare trenta lire che, a seguito dell'accordo raggiunto, erano dovute a Tonolo e Giovanni. Questo è l'ultimo documento in cui Giovanni è ancora vivo. A margine, in data 4 settembre 1486, indizione quarta, è annotata la quietanza per il pagamento eseguito[152].

Il 3 agosto 1485 a Serina, in contrada de Nigretis, alla presenza di Adamo fu Lorenzo Castella Merloni e dei cugini Francesco fu Moro Nigretti e Alessandrino di Pietro Nigretti, Tonolo Nigretti nominava suo procuratore alle liti il notaio Giovanni fu Pecino Ceroni[153]. Da quanto possiamo sapere dai documenti, a quella data Tonolo poteva avere questioni solo con lo zio Tonino o con i suoi eredi e con il cugino Giovanni fu Lorenzo perché non aveva ancora incassato le 30 lire dovutegli sin dall'agosto 1483.

Come abbiamo già visto, pochi giorni dopo, l'8 agosto 1485 a Serina, in contrada *de Ceronibus* su un'aia di diritto *illorum de Pegis,* testimoni Francesco fu Moro Nigretto e Adamo Merloni, Tonolo *de Nigretis* acquistava per 140 lire da Alessandrino Nigretti, che agiva sempre in nome e nelle veci del padre Pietro che avrebbe ratificato e approvato, una casa *in contrata de Nigretis* confinante con proprietà degli eredi di Lorenzo e Tonino Nigretti. Con atto rogato nello stesso giorno, luogo e con i medesimi testimoni Tonolo si obbligava a pagarne il prezzo in due rate, a Natale e a S. Giacomo apostolo[154]. La quietanza per l'intero importo rilasciata a Tonolo da Alessandrino in nome del padre è in data 4 luglio 1486[155]. Il 25 agosto 1485 Tonolo era presente all'acquisto da parte dello zio Pietro di una casa in contrada *de Ceronibus*[156]. Le due compravendite dovevano essere state concordate da qualche tempo. Avremo modo di osservare anche in altre occasioni la contemporanea presenza di Pietro e Tonolo e le loro lunghe assenze negli stessi anni.

Le piccole contrade di Serina, che cambiavano nome col cambiare delle famiglie che vi abitavano, non sempre ci aiutano a capire dove viveva una certa persona. Il 18 febbraio 1488 Lorenzo Cogietto con atto del notaio Bonadeo Valle revocava tutte le sue precedenti procure. I nomi dei testimoni presenti sono sempre quelli che incontriamo con i Nigretti, in questo caso Guglielmino Carrara fu Bertolo e Martino fu Antonolo *Rivioni*. L'atto era rogato a Serina, "in contrata de Pegis seu de Ceronibus, sub quadam portichu domus iuris et habitationis Tonoli Nigreti de Lavalle"[157]. La famiglia di Tonolo Nigretto dunque nel 1488 abitava qui, nella contrada in altre occasioni detta dei Nigretti. Qui il giorno 4 ottobre 1495 si stipulava il contratto di ga-

[152] Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 753, 1476-1485, vol. 1478-1485. Vedremo più avanti che l'anno doveva essere il 1487.

[153] Notaio Bonadeo Valle, cart. 900, 1484-1493, volumetto 1484-1485.

[154] Notaio Giovanni Ceroni, cart. 565, 1465-1519, vol. 1479-1486.

[155] *Ibidem*, la lettura del giorno è dubbia, per una sovrapposizione, fra il 3 e il 4; nelle minute del notaio Ceroni, cart. 566, 1469-1519, il giorno è il 4 luglio.

[156] Notaio Giovanni Ceroni, cart. 566, 1469-1519, minute.

[157] Notaio Bonadeo Valle, cart. 900, 1484-1493, vol. 1485-1488.

ranzia per la dote di 100 lire di Giacomina del fu Bendiolo Merloni moglie di Guidotto fu Viviano *Armellina de Lavalle*. L'atto, che conferma gli stretti rapporti tra i Merloni e i Nigretti era rogato sotto un portico della casa dove allora doveva vivere il bambino Giacomo Palma: "in contrata de Ceronibus seu de Pegijs sub quadam portichu domus Tonoli quondam Bertoli Nigreti de Lavalle"[158].

Torniamo all'agosto 1485. Il 19 di quel mese, nella contrada degli Oberti, Caterina fu Giacomo Salvioni di Taleggio vedova di Bartolomeo fu Maffeo Oberti, anche in nome di Maffeo e Zenino suoi figli minori, vendeva due mucche a Venturino fu Guarisco Oberti, parente della donna e uno dei tutori dei minori. Alla stesura del documento era presente il sostituto del vicario di valle come garante della donna e dei minori. Caterina, da circa un mese, era la suocera di Alessandrino di Pietro Nigretti e forse per questo motivo fra i testimoni è presente il cugino Tonolo fu Bertolo Nigretti *de Lavalle*[159]. Lo stesso giorno e nello stesso luogo e alla presenza del sostituto del vicario di valle, viene rogato un atto per individuare i beni a garanzia della dote della vedova Caterina. Anche a questo è presente Tonolo fu Bertolo Nigretti[160]. Infine il 7 settembre 1485, *in contrata de Iugolato*, Tonolo Nigretti faceva ancora una volta da testimonio ad un atto di Caterina Salvioni[161].

Il 16 luglio 1486, Pietro fu Nigretto e il nipote Tonolo fu Bertolo erano presenti in contrada Valle quando Comino fu Moro Nigretto *de Lavalle* garantiva la dote di 50 lire di Feminina figlia di Bendiolo fu Lorenzo Merloni sua sposa[162].

Il 4 settembre 1486 o 1487, "in ludo literario" del notaio Lorenzo Antonio Tiraboschi, Tonolo fu Bertolo *de Nigretis* e la cognata Castella vedova di Giovanni fratello di Tonolo, che agivano anche nella veste di tutori di Bertolo figlio di Giovanni, ricevevano dal cugino Giovanni fu Lorenzo *de ipsis Nigretis*, che pagava anche a nome degli eredi dello zio Tonino, le 30 lire dovute in base agli accordi dell'11 agosto 1483[163].

Dunque Giovanni fu Bertolo, che nelle poche carte che lo ricordano dopo morto è talvolta detto *Tesseri* (al genitivo e forse da leggersi *Tesserì* nel si-

---

[158] Notaio Bonadeo Valle, cart. 901, 1493-1498, vol. 1495-1498. Al contratto interveniva Castella, sorella della sposa, che per disposizione testamentaria di Bendiolo era tenuta a versare una parte della dote della sorella.

[159] Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 754, 1485-1499, vol. 1485-1488. Il notaio scrive, e poi corregge, che Caterina è vedova di Bartolomeo Nigretti. E se fosse stato così?

[160] *Ibidem*.

[161] *Ibidem*.

[162] Notaio Francesco Tiraboschi, 1471-1500, con consistenti lacune, cart. 152, notai diversi, p. 65.

[163] Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 754, 1485-1499, vol. 1485-1488. Il documento in argomento, segnato a margine come "Solutio illorum de Nigretis" è perfettamente inserito tra i rogiti del 1486, ma è datato 1487 in numeri romani, indizione quinta, mentre gli altri che precedono e che seguono sono datati 1486 indizione quarta. Anche se a margine del rogito 11 agosto 1483 è annotato il pagamento in data 4 settembre 1486, indizione, quarta propendo per il 1487.

gnificato di uomo magro e minuto) era morto in giovane età lasciando un figlio maschio di nome Bertolo che ritroveremo in poche carte tra la fine del '400 e i primi anni del '500. Tonolo, padre di Giacomo Palma, unitamente a Castella vedova di Giovanni, fu tutore dei nipoti. La cosa più probabile è che le due famiglie vivessero in comunione, perché diversamente chi avrebbe cresciuto i bambini?

Oltre a Bertolo, Giovanni aveva avuto anche due figlie, Tonola e Maria.

Il testamento di Ambrogio fu Meliorato *de Lavalle*, rogato a Serina nella contrada *de Lavalle* il 4 novembre 1498, ci dà qualche utile informazione. Nominando erede il nipote Giovanni, figlio del defunto fratello Guarisco, tra le diverse disposizioni leggiamo: "legat Tonole et Marie sororibus filiabus quondam Ioannis quondam Bertoli Nigreti de Lavalle tempore quo se nubent vel religionem intrabunt soldos viginti [una lira] imperialium pro quaque earum". Un simile legato significa che la famiglia di Giovanni Nigretti, lui o la moglie, avevano un rapporto di parentela col testatore e, cosa non infrequente, Ambrogio lasciava alle due ragazze qualcosina per dire che si era ricordato di loro. Un legato di 20 soldi era destinato anche a Lucia figlia di Guarisco fu Bonadeo *de Lavalle*. Guarisco è solo un omonimo del defunto fratello di Ambrogio.

Ricordo che nel 1478 Francesco fu Giovanni Moro Nigretto aveva sposato Caterina di Guarisco fu Bonadeo *de Lavalle* e che nel 1502 Giovanni fu Lorenzo Nigretto avrebbe sposato proprio Lucia destinataria del legato di cui sopra.

Riporto poi due disposizioni che bene ci chiariscono l'attività di Ambrogio:

> Item salvis predictis dixit se esse debitorem cuiusdam Paxini Cotte civis mediolanensis pro certo feno alias habito a dicto Paxino in villa de Romazzo de libris vigintitribus imperialium vel circa quas eidem Paxino iuxit debere dari et solvi [… legava inoltre a] Bertolo filio Fanti Mazardi pecudes octo ad sortem ex pecudibus suprascripti Ambroxij

vale a dire che gli destinava otto delle proprie pecore da estrarre a sorte a patto che Bertolo fosse tenuto a stare per un anno con Ambrogio o con la di lui moglie Comina come famiglio, computando le pecore nel salario che gli sarebbe spettato[164]. Nel 1522 Bartolomeo figlio di Sandrino Nigreti avrebbe sposato una figlia di Fanto Mazardi. Dunque Ambrogio, molto legato ai Nigretti, era un pastore o un mandriano che nei mesi invernali portava il bestiame a svernare nell'alta Brianza, questo se Romazzo è una errata scrittura per Lomazzo[165]. E Ambrogio aveva lasciato un debito per il fieno consumato nel podere in cui svernava con il bestiame.

[164] Notaio Francesco Valle, cart. 1102, 1498-1510, 1498-1510, vol. 1498-1503. A Franceschina sua nipote, figlia del defunto fratello Guarisco fu Bonadeo, destinava invece la più significativa somma di 40 lire. A Costanza e Caterina pure figlie del defunto fratello Guarisco destinava invece 5 lire ciascuna, probabilmente perché già sposate.

[165] Nel dialetto bergamasco talvolta le lettere *erre* e *elle* sono scambiabili, come in *coltel cortel* o *scarpelì scalpelì*.

Ambrogio Valle non moriva in quella occasione e il 20 gennaio 1511 procedeva alla dettatura di un nuovo testamento dove ritroviamo la disposizione di pagamento per colui che tempo addietro gli aveva venduto del fieno che lui non aveva pagato. I mandriani ritornavano per anni nella stessa località ma il debito forse era ancora quello del testamento precedente: "Item salvis predictis dixit et protestatus fuit se esse debitorem heredum Paxini Cotte tunc habitatoris cassine de Romartio de libris vigintitribus imperialium pro certo feno alias per eum habito quas eidem iussit solvi debere". Notiamo che nel frattempo Pasino è morto e che la "villa de Romazzo" è diventata "cassina de Romartio" e questo ci fa dubitare che possa trattarsi dell'odierna Lomazzo. Tra Ambrogio e i Cotte (o Cotta) ci furono dunque più contatti.

Per quanto riguarda il legato a Tonola e Maria cugine di Giacomo Palma la disposizione è cambiata. Dimenticata Tonola che nel frattempo si era sposata, era rimasta vedova e, perché no, nel frattempo si era forse risposata, Ambrogio, in "remedium anime sue", destinava a "Marie filie quondam Iohannis dicti Tesseri Nigreti de Lavalle" 20 soldi da versarle in occasione delle nozze o dell'entrata in convento. Sempre in "remedium anime" Ambrogio destinava a Lucia moglie di Giovanni fu Lorenzo Nigretto *de Lavalle* un legato di 20 soldi[166]. Le disposizioni "pro anima" stanno ad indicare, non sempre, un lascito fatto per carità, un'elemosina alla chiesa o ai poveri per acquisire un merito per l'aldilà.

Il 14 luglio 1504 a Serina "in contrata de Nigretis super harea illorum de Nigretis", Antonio detto Martinello fu altro Martino fu Antonolo *Rivioni de Lavalle* che dichiarava di avere 20 e più anni garantiva la dote della moglie Tonola "figlia del fu Giovanni detto *Teseri de Nigretis de Lavalle de Serina*", che portava una dote di 110 lire. Assisteva la donna il fratello Bertolo[167]. Di quest'ultimo, allo stato attuale della ricerca, non abbiamo documenti successivi. Questa famiglia *Rivioni* era molto legata ai Nigretti, vicini di casa, e in qualche misura poteva essere associata con loro nell'attività di pastorizia.

Il matrimonio durava poco perché il 22 ottobre 1508 Tonola figlia del fu Giovanni detto *Tesserri* fu Bertolo Nigretti *de Lavalle* e vedova di Antonio fu Martino *Rivioni de Lavalle*, assistita dal rappresentante del vicario di valle e da un anziano di Serina rilasciava quietanza agli eredi del marito per aver ricevuto il corrispettivo della dote[168].

---

[166] Notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1508-1511. Ambrogio confermava il nipote Giovanni come unico erede, ma riteneva doveroso aumentare a 60 lire il legato alla nipote Franceschina, nubile, perché aveva abitato con lui e lo aveva assistito. A ciascuna delle nipoti, Costanza, Franceschina, Caterina e Agnese figlie del defunto fratello Guarisco destinava due pecore e un agnello "ex ovibus ipsius testatoris". Un codicillo di Ambrogio dettato il 2 marzo 1504 è risultato di scarso interesse (notaio Bonadeo Valle, cart. 902, 1498-1506, vol. 1501-1504). Annoto che gente di Serina abitava allora a Comazzo, nel lodigiano, non lontano da Paullo, ma è arduo pensare che sia la stessa località di Romazzo

[167] Notaio Francesco Valle, cart. 1102, 1498-1510, vol. 1503-1506.

[168] Notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1508-1511.

L'assistenza del vicario e di un anziano di Serina era richiesta per le donne dagli statuti della valle in assenza di un parente maschio prossimo[169] e tale assenza lascia un poco sorpresi. Il 2 luglio dell'anno successivo Maria, sorella del defunto Antonio, avrebbe sposato Giovanni figlio di Comino fu Giovanni Moro Nigretti.

Per concludere con i figli di Giovanni fu Bertolo, che sono cugini diretti di Giacomo Palma, parliamo di Bertolo figlio del fu Giovanni detto *Tesseri*, che abbiamo incontrato in rarissime occasioni tra il 1501 e il 1504. Per gli stessi anni nulla ho ritrovato sullo zio Tonolo, che ne era stato tutore, e sui cugini Giacomo e Bertolo. Il più importante documento che riguarda Bertolo fu Giovanni Nigretti è l'atto di garanzia della dote della moglie. Il 5 maggio 1499 a Serina, nella contrada di Corone, sotto il portico della casa degli eredi di Zano di Corone, presenti come testimoni Antonio figlio di Domenico fu Antonolo *Rivioni de Lavalle* e Guidotto fu Viviano *Armellina de Lavalle*, che era cognato di Comino fu Giovanni Moro Nigretto, "Bertolus filius quondam Iohannis dicti Tesseri de Lavalle de Serina et habitator" che dichiarava 18 e più anni, a richiesta di Caterina, figlia del fu Comino fu Zano di Corone *de Cararia de Serina,* e della di lei madre *domina* Margherita garantiva la dote di 76 lire portata dalla moglie e aggiungeva 8 lire dei propri denari. L'importo della dote era comprensivo di un legato del defunto Comino padre della donna. Intervenivano per dare l'assenso al contratto Giovannino fratello di Caterina e Pietro suo zio[170]. Il fatto che Bertolo dichiari di abitare a Serina non è necessariamente vero in quanto, come vedremo più avanti, lo stesso notaio dichiarerà che Giacomo Palma abitava a Serina. Tornando ai testimoni, il 29 giugno 1480 Giovanni detto *Tesseri*, padre dello sposo, aveva fatto da testimonio all'atto di garanzia della dote di Armellina fu Viviano *Armellina de Lavalle* sorella di Guidotto che è presente in questa occasione.

Il 30 luglio 1487, nella *contrata de Iugolato,* nella "scuola" del notaio, Tono fu Bertolo Nigretti è presente al rilascio di una quietanza a Comino detto Pedrinello *de Camprolis* di Valpiana[171]. Il 19 agosto seguente, a Serina, nella contrada *de Zonellis seu de Rivionibus*, nella casa di Pietro Nigretti, Tonolo Nigretti e il cugino Francesco fu Moro erano testimoni al contratto di garanzia della dote della cugina Caterina figlia di *ser* Pietro fu Comino Nigretto che sposava Domenico fu Bettino *de Vincentiis de Ceronibus*[172].

Il 21 ottobre 1489, nella casa di Pietro Carrara *in contrata de Zuclatro, dominus* Bombello fu Pietro fu Accorsino Mosconi Carrara di Serina, Pietro fu

---

[169] Mariarosa Cortesi (a cura di) e Gian Maria Varanini, *Gli statuti della Valle Brembana Superiore del 1468*, "Fonti per lo studio del territorio bergamasco, Statuti II, 1994, p. 161, disposizione per atti delle donne il cui marito sia assente dal territorio bergamasco da un anno.

[170] Notaio Bonadeo Valle, cart. 902, 1498-1506, vol. 1498-1501. Il 12 novembre 1502 Bertolo fu Giovanni Nigretto *de Lavalle* era presente come testimonio ad un pagamento del cognato Giovanni fu Comino *de Corono* al prete Evaristo Carrara (*ibidem*, vol. 1501-1504).

[171] Notaio Lorenzo Antonio Bianco Tiraboschi, cart. 754, 1485-1499, vol. 1485-1488.

[172] Notaio Bonadeo Valle, cart. 900, 1484-1493, vol. 1485-1488 e cart. 907, 1485-1498, minute. La dote di Caterina era di 90 lire.

Gherardo Carrara e *domina* Felicita vedova di ser Tonolo, come tutori di G. Alberto, Pietro, Nicola, Giacomo e G. Battista figli ed eredi del fu ser Tonolo del fu ser Alberto Accorsino *Mosconi* Carrara vendevano a Tonolo fu Bertolo fu Comino detto Nigretto *de Lavalle de Serina* un piccolo appezzamento di terreno con un fienile in contrada *de Petijs*. Tonolo Nigretto, assente, era rappresentato dal cugino Assandrino figlio di Pietro Nigretto e dal notaio stesso. Con atto successivo Alessandrino di 18 e più anni, "uti missus et procurator ac procuratorio nomine et vice suprascripti Tonoli de Lavalle", del quale prometteva la ratifica, conveniva con i venditori il pagamento rateale del prezzo convenuto di 244 lire e mezza, metà a natale e metà alla festa di S. Michele Arcangelo. Tra i testimoni presenti troviamo Bendiolo Merloni e quel Bernardo fu Martino *Ruine de Cararia* che incontreremo nel 1527 come procuratore di Giacomo Palma[173].

Il 14 febbraio 1490, gli eredi di Tonolo Carrara, su richiesta di *domina* Margherita moglie di Tonolo Nigretto, che agiva in nome del marito, e a richiesta del notaio Bonadeo, rilasciavano quietanza per il pagamento di metà dell'importo di cui sopra[174]. Il 31 gennaio 1491 Margherita, in nome del marito Tonolo Nigretti, riceveva quietanza a saldo di tutto quanto dovuto[175]. La lontananza degli uomini dal paese per mesi ed anni consentiva una maggior autonomia alle donne di casa.

In questi anni abbiamo alcuni piccoli acquisti di immobili da parte di Antonio figlio del fu Bartolo fu Comino detto Nigretto *de Lavalle*. La ripetizione dei nomi, che elimino nella maggior parte dei casi, è ridondante ma mette in evidenza il comportamento dei notai di Serina e l'impossibilità di sbagliare genealogia in presenza di molti nomi propri e cognomi uguali. I piccoli acquisti, con pagamenti rateali, sembrano un modo per investire proventi certi ma dilazionati nel tempo, quasi che Antonio avesse portato a termine un contratto e ne aspettasse i frutti. Il 9 settembre 1490, alla presenza di Bendiolo fu Lorenzo Merloni, Comino detto Pedrinello fu Pedrino *de Camprollis* di Valpiana del comune di Serina, personaggio che abbiamo trovato in altre occasioni in rapporto con i Nigretti, vendeva ad "Antonio filio quondam Bertoli olim Comini dicti Nigreti de Lavalle de Serina" un prato di circa 8 pertiche in contrada Valle, dove si diceva *post Gromum* al prezzo di 150 lire[176]. Venti giorni dopo, il 29 settembre, in contrada *de Cararia,* ancora alla presenza di Bendiolo Merloni, Bonacquisto fu Antonio detto *Baday de Lavalle,* il maestro Giovanni detto Monino fu Comino *de Lavalle* e lo stesso notaio Bonadeo Valle vendevano a Tonolo Nigretti le quote di pertinenza di un bosco detto alla *Ripa Vaga* al prezzo di 40 lire. Seguiva l'impegno di Tonolo a pagare le 20 lire spettanti a Bonacquisto proprietario della metà del bosco compravenduto. Il 4 ottobre seguente Tonolo riceveva quietanza da Bonacquisto per aver saldato quanto sopra[177].

[173] Notaio Bonadeo Valle, cart. 900, 1484-1493, vol. 1489-1492.

[174] *Ibidem.*

[175] *Ibidem.*

[176] *Ibidem.*

[177] *Ibidem,* 29 settembre 1490 e 4 ottobre 1490.

Il 19 settembre del 1491, nella contrada Valle, Giovanni fu Zambono fu Pietro *Riche* dei Guidoni di Serina, anche a nome di Francesco e Pietro suoi fratelli dei quali si obbligava ad avere la ratifica, vendevano ad Antonio fu Bertolo Nigretti un campo con un rudere e una tettoia in contrada Valle dove si diceva *Post Gromum,* terreno che confinava un'altra proprietà dello stesso Antonio. Seguiva l'impegno per il pagamento dilazionato di 82 lire[178]. Antonio saldava questo acquisto il 26 agosto 1492 mentre l'8 settembre affittava per 4 anni il prato, il rudere e la tettoia a Giovanni fu Antonio detto *Mazardi* Guidoni. Presenti come testimoni a quest'atto incontriamo Guarisco fu Bonadeo de Lavalle, suocero di Francesco fu Moro Nigretti e poi di Giovanni fu Lorenzo Nigretti, e Bernardo fu Martino *de Cararia* che nel 1527 sarà procuratore di Giacomo Palma[179].

Per il 1492 abbiamo altri documenti di Tonolo, concentrati come al solito nei mesi di agosto-settembre.

Così il 22 agosto Adamo Merloni si impegna a pagare ad Antonio Nigretti 22 lire entro la festa di S. Giacomo per una pezza di lana *beretina* e per altre cose in sospeso. Il 12 dicembre 1492, Bendiolo fu Martinello *Raimondi* de Lavalle e Adamo Merloni si accordavano tra loro per garantire Tonolo fu Bertolo da qui alla festa di S. Bartolomeo per una certa somma di loro spettanza per la quale si era esposto Tonolo[180].

Il 12 settembre lo zio Pietro fu Comino Nigretto si obbligava a pagare al nipote Antonio 32 lire e soldi 10 entro la festa di S. Michele per un cavallo che gli aveva venduto[181].

Questo è al momento l'ultimo documento che vede la presenza in paese di Antonio o Tonolo, padre di Giacomo Palma. Pietro, o meglio il figlio Sandrino per conto del padre, saldava quest'ultima obbligazione il giorno 7 novembre 1494. Per conto di Tonolo incassava Comino fu Moro Nigretto *de Lavalle* in veste di procuratore del cugino[182]. Il 19 ottobre 1494 Comino, quale procuratore di Tonolo aveva rilasciato quietanza a Adamo Merloni per il pagamento di 22 lire che quest'ultimo gli doveva per alcune piccole questioni in sospeso[183].

Con qualche possibile margine di errore, i documenti e le date richiamate ci dicono che nelle carte dei notai di Serina Tonolo fu Bertolo Nigretti è presente di persona in paese nel 1476, nel 1483, negli anni 1485-1487 e 1490-1492 e non oltre. Dopo il 1492 da parte sua si interrompono gli acquisti di stallette e pascoli a Serina. Ne abbiamo certezza dall'atto di divisione dei suoi beni. E non può essere casuale la sovrapposizione delle presenze in paese di Tonolo e dello zio Pietro. Se non contiamo le molte carte di Ales-

[178] Notaio Bonadeo Valle, cart. 907, 1485-1498, minute.

[179] *Ibidem.*

[180] *Ibidem.* Il 3 febbraio 1493, Bendiolo provvede a farsi rilasciare quietanza da Adamo Merloni.

[181] *Ibidem.*

[182] *Ibidem.*

[183] *Ibidem.*

sandrino che agisce come *negotiator publicus* di Pietro, le presenze di quest'ultimo sono davvero poche.

Al di fuori delle date sopra richiamate, sono rari anche gli atti in cui Tonolo agisce tramite un suo procuratore: i cugini Sandrino di Pietro e Comino fu Giovanni Moro, la moglie Margherita e in due casi il figlio Bartolomeo. È quindi lontano da Serina. Lo stesso vale per Bartolomeo, fratello del Palma, che ho ritrovato solo in 5 documenti del paese, di cui 4 già noti.

Tonolo era ancora vivo nel 1512 ma risulta morto prima del 1515[184]. E bisogna tener presente che i documenti del vicariato di Serina che ci sono pervenuti sono straordinariamente numerosi.

Scrive il Fornoni nel suo saggio: "Da varie carte rilevai che alcuni parenti del Palma furono sul finire del quattrocento momentaneamente stabiliti in Averara, e chi sa che l'esempio ed anche la presenza di quei pittori non abbiano influito sullo sviluppo artistico del nostro giovanetto: nulla però v'è di certo [...][185]. Senza sapere le date e soprattutto i nomi la segnalazione del Fornoni serve a poco perché Averara era una delle tappe obbligate per l'alpeggio estivo. Di certo abbiamo che Giacomo viene avviato alla pittura. Non c'è alcun motivo ragionevole per escludere che abbia fatto il suo alunnato a Venezia. Come era prassi, il ragazzino doveva avere fra i 13 e i 14 anni. Poteva essere arrivato là con Francesco fu Giovanni Moro, cugino del padre, o con Tonolo stesso, in occasione di qualche trasferta per acquistare lana. Più semplicemente può aver seguito uno dei pittori di Santacroce, contrada vicinissima a Serina, oppure Giovanni Cariano, i cui parenti e compaesani Busi di Fuipiano, che incontriamo di frequente a Serina, gestivano un avviato negozio di stoffe in Rialto[186]. E perché scegliere il mestiere di pittore? Giova ricordare che siamo negli anni in cui, in particolare nella Valle Brembana, si differenziano le attività dei figli perché possano meglio contribuire alle esigenze della famiglia. E come documentano le carte dei notai di Bergamo, per il mestiere dei figli moltissimi investono denaro[187].

---

[184] Notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1511-1512, 23 agosto 1512, Pietro fu Venturino Oberti affitta a Giovanni fu Lorenzo Nigretti un prato e metà di una casa "in contrata de Ceronibus seu de Nigretis" confinante in parte con una proprietà di "Tonoli Nigreti de Lavalle". Bernardino di Francesco Nigretti acquisisce casa confinante con proprietà "heredum Tonoli Nigreti de Lavalle".

[185] E. Fornoni, *Notizie biografiche* [...], cit., p. 16. Non si vede perché Giacomo Palma avrebbe dovuto guardare ai pittori ritardatari di Averara, quando nel vicariato di Serina e nella Valle Brembana c'erano già importanti opere veneziane.

[186] I Regis de Busis da S. Pellegrino si erano presto imparentati con i Peterzani di Cornalita di S. Giovanni Bianco. Ritrovo che nel 1434 Antonio Peterzani, zio di Maffeo nonno di Simone Peterzano, aveva sposato Maria sorella di Bartolomeo Busi con una dote di sole 64 lire (notaio Gaspare Guarneri, cart. 443, 1456-1480, vol. 1457-1477, 2 giugno 1461). Antonio Peterzani, in stretti rapporti commerciali con i Busi, aveva avuto da Maria un figlio di nome Pietro che, mai presente a Bergamo, doveva essere a Venezia con lo zio Bartolomeo, dal quale è rappresentato nell'unico documento che lo nomina (notaio Bernardino Galinari, cart. 982, 1491-1527, vol. 1494-1520, f. 71v., 26 maggio 1497).

[187] Si vedano nel numero precedente di questi atti le scelte dei Peterzani muratori, che indirizzano i figli verso la carriera ecclesiastica, notarile, mercantile e militare, o pittore. Nella valle di Averara quasi in ogni famiglia c'era un figlio pittore.

Le carte di Tonolo Nigretti sono sufficienti per dire che, negli anni in cui presumibilmente nacque Giacomo Palma, la famiglia abitava a Serina. Giacomo Palma doveva essere il figlio maggiore perché è pittore autonomo negli anni in cui il fratello Bartolomeo affrontava il primo matrimonio (1508), vale a dire quando difficilmente aveva più di venti anni. Il fatto che Bartolomeo abbia avuto lo stesso nome del nonno non prova niente. Dobbiamo considerare che mentre lo zio Pietro Nigretto per anni può farsi rappresentare dal figlio Alessandrino, e in qualche occasione anche dal figlio Comino, Tonolo deve incaricare la moglie Margherita o rilasciare procure ai cugini e questo perché i figli erano ancora minori. Bartolomeo forse raggiunge la maggiore età poco prima del 1508, ma anche dopo questa data il padre ricorre a lui solo in due occasioni. La risposta ai molti questiti che sorgono può essere nascosta in chissà quale archivio.

Ma abbiamo anche un'altra certezza. Con il padre o con i cugini Giacomo da bambino doveva essere sempre impegnato sui pascoli con pecore, mucche e capre. Era un po' la condizione di quasi tutti i ragazzini di Serina. Alcuni episodi e visioni restarono per sempre nei suoi ricordi e nel suo cuore e alcuni riaffiorarono nel magnifico incontro di Rachele e Giacobbe, tra i monti sognati di Serina, con la mandria di mucche, pecore e capre, il cane curioso che annusa il nuovo venuto, e con quel bacio, il tutto rivisitato con gli occhi della nostalgia per gli anni, più o meno spensierati, della fanciullezza.

I documenti che seguono sono già noti e pertanto mi limiterò a brevi cenni e a qualche precisazione. Il 20 agosto 1508, in contrada *de Avenis* di Serina dove abitava la sposa, Bartolomeo, di 18 e più anni, fratello di Giacomo Palma, in nome proprio e come gestore riconosciuto (*negotiator publicus*) dei beni del padre *ser* Antonio fu Bertolo *Nigretto de Lavalle de* Serina, garantisce la dote di 230 lire della moglie Giovannina figlia del maestro Giovanni Mussiga de Lavalle. L'importo della dote è discreto, superiore alla media delle doti del tempo. Il *ser* che viene dato al padre Antonio in questo documento può riflettere le migliorate condizioni economiche della famiglia, meno probabilmente il fatto che Giacomo si stava facendo conoscere a Venezia. Come sempre succedeva, i notai erano abilissimi nel rivalutare padri sconosciuti di personaggi noti.

Il padre della sposa è un esponente della più attiva famiglia di costruttori che da generazioni operava nella zona. A loro si devono l'inizio dei lavori di costruzione della chiesa di Ascensione, la ricostruzione delle parrocchiali di Dossena, di Cornalba, di Serina e l'ampliamento o la costruzione di altre chiese e chiesette della valle, oltre che numerose fabbriche di case e di stalle.

Da questo matrimonio sarebbero nati Antonio, padre di Palma il Giovane, Margherita e Marietta.

Tonolo non è presente alla stesura di questo documento, dove l'intervento e la garanzia del padre dello sposo erano fondamentali perché il figlio non possedeva alcun bene proprio. Sorprende che il padre non gli avesse ri-

lasciato apposita procura, come abbiamo visto fare in analoghe circostanze nella famiglia di Pietro Nigretto[188].

Il 21 settembre 1511, testimonio Francesco fu Moro Nigretto cugino del padre e Bernardo fu Martino *Ruine de Cararia,* vecchio conoscente della famiglia, Bartolomeo Nigretti, che agisce sempre come figlio e pubblico gestore dei beni del padre Tonolo, affitta per 7 anni le proprietà della famiglia nelle contrade *de Pegis*, *Post Gromum* e in *Ripa Vaga* ad Antonio figlio separato di Fanto fu Antonio detto *Mazardi* dei Guidoni di Serina, personaggi da anni legati ai Nigretti. Il canone, 15 lire annue, è minimo. Il primo affitto parziale del terreno con tettoia e fienile dove si diceva *Post Gromum* risaliva al 1492. È questo l'ultimo documento in cui Tonolo risulta vivente. Terreni e fienili non servivano più? Il contratto di affitto contiene delle clausole non solite, così come sono espresse. In primo luogo Bartolomeo si riservava un *ciltro* e una camera in quella che da anni era l'abitazione dei nostri Nigretti. Inoltre Bartolomeo, in nome del padre, avrebbe potuto vendere questi beni anche durante l'investitura, che in tal caso sarebbe venuta meno. Nel caso "et si dictus Bartholomeus vel [aliquis] de eius familia venient habitaturi in presentem terram, quod dictus Antonius [l'affittuario] teneatur relinquere omnia superius investita". Quindi il rientro di qualcuno della famiglia a Serina avrebbe fatto venire meno l'investitura e i beni sarebbero stati a disposizione dei Nigretti. E chi oltre a Bartolomeo poteva rientrare a Serina se non il padre o il fratello Giacomo Palma? Infine il locatario l'ultimo anno dell'affittanza avrebbe dovuto lasciare sul posto una certa quantità di letame ad uso dei terreni, patto questo immancabile nei poderi della pianura[189]. Dove si era stabilita la famiglia del Palma? Ad Averara come scrive il Fornoni? Nella bassa lombarda? A Venezia? E cosa facevano?

Passano dieci anni senza che nelle carte di Serina abbiamo notizie della famiglia. Nel frattempo Tonolo era morto e il figlio Bartolomeo era rimasto vedovo. Il 18 agosto 1521, a Serina, nella contrada di *Zuclatro,* nella casa detta Castello *de Machaluffis,* Bartolomeo figlio del fu ser Antonio *de Nigretis de Lavalle de Serina* abitante di Serina di 20 e più anni garantisce le 270 lire della dote della moglie Antonia figlia di Bartolomeo fu Martino *Lancini* Tiraboschi di Serina.

---

[188] Notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1508-1511. Documento pubblicato da Manuela Barausse, *I documenti di Iacopo Palma. Tra Venezia e Bergamoa*, a cura di Giovanni C.F. Villa, *Palma il Vecchio. Lo sguardo della bellezza,* Milano, 2015, p. 292, n. 1. Il *negotiator Publicus* come il *publicus merchator, negotiator et gestor* dei documenti dell'epoca, a meno che non sia usato in contesti del tutto diversi, stavano a indicare il figlio che notoriamente e senza disapprovazione del padre gestiva i beni paterni come propri. Contrariamente al procuratore, il *negotiator pubblicus* non era tenuto a far ratificare dal padre il proprio operato, a meno che non lo richiedesse la controparte. Intenderlo come uno che esercitava la mercatura, vale a dire mercante, è errato.

[189] Notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1511-1513. M. Barausse, *I documenti di Iacopo Palma* [...], cit., p. 294, documento n. 4, dopo l'elenco dei beni investiti, sono omessi il riferimento alla riserva di *ciltro* e camera e le importanti clausole finali. Contrariamente a quanto è stato scritto, il canone di affitto di queste proprietà, 15 lire annue, è praticamente irrilevante.

Come frequentemente accade, l'età dichiarata dallo sposo nel documento è del tutto approssimativa[190].

La famiglia della sposa era una delle più diffuse nella Valle Serina e Martino, nonno di Antonia, era stato sposato con Giacomina Mussiga della Valle, zia della prima moglie di Bartolomeo Nigretti.

Nel 1531 Margherita fu Francesco fu Giovanni Moro Nigretti avrebbe sposato Giovanni, fratello di Antonia[191].

Il 5 ottobre 1522, Giovanni figlio di Bartolomeo fu Martino *Lancini* Tiraboschi, in nome del cognato Bartolomeo fu Tonolo Nigretti, vendeva una mucca a Giacomo figlio di Pecino fu Bettino *Armelina de Lavalle* di Oltre il Colle che si impegnava a pagare 19 lire entro il prossimo primo maggio[192]. Rammento che il 15 febbraio 1522 Bartolomeo era presente come testimonio al contratto di garanzia per la dote di Maria figlia di Fanto *Mazardi* dei Guidoni moglie di Bartolomeo figlio di Sandrino Nigretti.

Non possiamo ora non fare un cenno ai documenti che riguardano l'ancona per la scuola del Corpo di Cristo della parrocchiale di Serina, premettendo che non sono paragonabili a quelli per l'ancona di Francesco fu Bernardo *de Vegis* dei Galizzi di Santacroce per la quale ci sono pervenuti il contratto del pittore per l'ancona della Vergine, la relativa quietanza per il saldo e il contratto col doratore[193]. Per l'ancona del Palma abbiamo il con-

---

[190] Notaio Pietro Valle, cart. 1592, 1517-1558, vol. 1517-1528, "Dos Antonie Bartholomei Lancini". M. Barausse, *I documenti di Iacopo Palma* […], cit., p. 298, n. 12. Un curioso documento del primo luglio 1510 vede Giacomo fu Francesco Tiraboschi dichiarare di essere stato saldato da Bartolomeo fu Martino *Lancini* Tiraboschi, sembrerebbe per l'affitto di un prato, con la consegna di "una formam casey veteris" (notaio Bonadeo Valle, cart. 903, 1506-1513, vol. 1508-1511).

[191] Notaio Pietro Valle, cart. 1592, 1517-1558. L'uomo dichiara di avere più di 25 anni e probabilmente non è al primo matrimonio, come pure Margherita. Annoto che Adamo Merloni, legatissimo ai Nigretti, era stato sposato con Giovannina fu Zano *Lancini* Tiraboschi (notaio Bonadeo Valle, cart. 900, 1484-1493, vol. 1485-1488, 22 dicembre 1486, testamento di Adamo fu Lorenzo Merloni). Ritrovo che il 28 febbraio 1488 Martino fu Lanzino Tiraboschi si obbligava a consegnare ad Alessandrino detto Morsallo dei Marconi Pulcini di Sambusita una pezza di lana del valore di 30 lire e 10 soldi in pagamento di 26 pecore che Alessandrino gli aveva venduto (notaio Antonio Pagliaroli, cart. 691, 1472-1537, vol. 1470-1490).

[192] Notaio Bonadeo Valle, cart. 905, 1518-1528, vol. 1521-1524. M. Barausse, *I documenti di Iacopo Palma* […], cit., p. 298, n. 14.

[193] Francesco da Santacroce doveva raffigurare i santi Pietro, Giovanni Battista, Gerolamo, e la Pietà tra la Maddalena e Giovanni, con un compenso di 17 ducati e mezzo. Nel contratto è richiesto che l'opera non fosse di qualità inferiore all'ancona di Lepreno opera di Francesco di Simone da Santacroce oggi alla Carrara (notaio Bonadeo Valle, cart. 909, minute, 1515-1528, 15 settembre 1517, stessa data contratto con il donatore Pietro Maffeis). Il 22 settembre 1518 è annotata la quietanza a Francesco "pro ancona ad altare imaginis gloriose Virginis Marie a meridie parte prefate ecclesie (notaio Bonadeo Valle, cart. 905, 1518-1528, vol. 1518-1519). Segnalo un inedito documento relativo alla doratura di due ancone: "Solutio et liberatio ecclesie domine Sante Marie de Serina per magistrum Petrum de Zonio". Il 5 dicembre 1517, nella chiesa di S. Maria di Serina, il rettore Lorenzo Carrara e i sindaci della chiesa consegnavano al maestro Pietro figlio del maestro Marco di Zogno 17 ducati d'oro e altri 24 ducati d'oro per un'altra parte "alias concordate" per il lavoro "indorature anchonarum duarum in prefata ec-

tratto del 12 febbraio 1520 con il doratore Pietro Maffeis di Zogno, che aveva già lavorato per l'ancona del Santacroce, per la doratura e la rifinitura in azzurro[194] della cornice e il saldo allo stesso in data 9 giugno 1522[195]. I due documenti hanno permesso di stabilire la data di esecuzione dell'opera, confermata anche da pochi indizi ritrovati nelle carte del notarile. I più interessanti sono due documenti simili del 3 maggio 1521 delle contrade Bosco e Santa Croce di Serina, con rinuncia ai legati testamentari del sale disposti a favore degli stessi vicini, consentendo che l'importo andasse al prete Lorenzo Carrara, rettore della chiesa di S. Maria di Serina "stipulanti et recipienti nomine et vice ancone seu pale fiende et ponende super altare Corporis Christi in dicta ecclesia Sancte Marie de Serina"[196]. Anche in città sono questi gli anni di maggior fervore per le scuole del Corpo di Cristo.

Bartolomeo fu Antonio Nigretto, fratello di Giacomo Palma è morto senza fare testamento. Secondo gli statuti, gli eredi sono i figli minori Antonio, nato da Giovannina Mussiga *de Lavalle*, e Giovanni, nato da Antonia Tiraboschi. Giacomo *pictor* fratello del defunto si porta a Serina. Giacomo e il defunto fratello avevano le proprietà in comune non avendo mai provveduto alla divisione di quanto lasciato in eredità dal padre Antonio. Giacomo vuole procedere alla divisione dei beni paterni ma per fare questo chiede che la pubblica autorità nomini i tutori che garantiscano in questa occasione gli interessi dei minori.

Il giorno 30 maggio, nella casa dove abitava la famiglia di Bartolomeo, allora di proprietà di Giacomo e dei nipoti, Pietro Oberti, sostituto del Vicario di Valle, assistito dai nonni materni dei minori, procedeva alla nomina dei tutori di Antonio, Giovanni e delle sorelle Margherita, Marietta e Bartolomea. I tutori erano la vedova Antonia, Francesco e Comino figli del fu Giovanni detto Moro a sua volta figlio del fu Comino detto Nigretto, cugini del fu Antonio Nigretto, nonno paterno dei minori[197]. La nomina formalizzava una scelta che era già stata concordata. Era presente come testimonio Lorenzo figlio di Comino fu Giovanni Moro[198].

Il 13 giugno 1524, a Serina, nella vecchia casa dei Nigretti in contrada dei Ceroni o *de Petiis, Iacobus pictor* da una parte e i tutori dei minori

clesia", rinviando a un generico atto di Bonadeo della Valle, che però mai fa riferimento a due ancone (notaio Giacomo Giorgio Tiraboschi, cart. 1613, 1518-1527e cart. 1605, 1518-1530, minute, vol. 1518-1526). Ma perché due ancone? Si sta saldando la cornice dell'ancona della *Presentazione* del Palma?

[194] Notaio Bonadeo Valle, cart. 905, 1518-1528, vol. 1520-1521.

[195] Notaio Pietro Valle, cart. 1592, 1517-1558, vol. 1517-1528.

[196] Notaio G. Pietro Ceroni, cart. 1212, 1503-1571, minute, copia in bella scrittura un po' fuori posto per la contrada di S. Croce. Tra le minute c'è un rogito praticamente uguale per la contrada del Bosco dove è scritto che la rinuncia è per i fondi "ancone et pale altaris Corporis Cristi existentis in suprascripta ecclesia Sancte Marie de Serina". Tra i testimoni di quest'atto vi sono Comino e Francesco fu Moro Nigretto. L'incameramento dei legati del sale, con licenza del vescovo di Bergamo, fu prassi comune tra il 1487 e il 1490 in occasione della raccolta dei fondi per la pala dei Mirasole.

[197] Notaio Bonadeo Valle, cart. 905, 1518-1528, vol. 1521-1524. M. Barausse, *I documenti di Iacopo Palma* [...], cit., p. 301-302, n. 18.

[198] La minuta dell'atto, più sintetica, è nella cart. 909, minute, 1515-1528.

dall'altra procedevano alla divisione dei beni dell'eredità di Antonio o Tonolo Nigretto, rispettivo padre e nonno. I beni erano quelli che Tonolo Nigretti aveva acquistato tra il 1485 e il 1492. Come frequentemente avveniva, l'atto di divisione formalizzava gli accordi che erano stati presi da qualche tempo, perché la minuta del documento è datata 30 maggio, corretta poi in 13 giugno; il resto, più sintetico, è invariato[199].

Sorvolo sulle divisioni e sulle consuete clausole tra le parti.

Ancora lo stesso 13 giugno Giacomo pittore, col consenso della cognata Antonia e dei tutori dei minori rilasciava quietanza per la riscossione delle 19 lire dovute al defunto Bartolomeo per una mucca venduta due anni prima. Nel documento il notaio dichiara che Giacomo Palma è di Serina e abitante (a Serina), cosa non del tutto vera[200]. Presumiamo che Giacomo non si sia trattenuto a lungo e che sia rientrato a Venezia, portando con sé il nipote Antonio, futuro padre di Palma il Giovane, e la nipote Marietta. Alcuni anni dopo anche Giovanni li raggiungeva a Venezia. Il 23 ottobre 1541, in occasione di un rientro a Serina, il maestro Antonio, anche in nome del fratello e di Marietta, vedova di Fantino *Bonfanti* Tiraboschi, cambiava procuratore sostituendolo con il notaio Francesco Valle e con Bartolomeo fu Martino *Lanzini* Tiraboschi, nonno materno di Giovanni[201].

Il 9 settembre 1527 a Serina, presente come testimonio Francesco fu Giovanni Moro Nigretti, Antonio fu Domenico *Rivioni de Lavalle*, da tempo in rapporti di amicizia e di parentela con i Nigretti, ricorreva a Giacomo Palma, che allo scopo aveva concesso procura a Bernardo fu Martino *Ruine de Cararia* e a Comino Nigretti per un prestito di 100 lire. Antonio cedeva a Giacomo Palma una casa con un poco di terreno, confinante con una proprietà dello stesso Comino Nigretto, e subito dopo veniva reinvestito in enfiteusi sugli stessi beni, al canone annuo di 5 lire. Come abbiamo avuto modo di vedere era questo il modo più diffuso a Serina per prestare denaro, in questo caso al tasso del 5%, ottenendo una garanzia reale[202].

Giacomo Palma veniva sepolto il 30 luglio del 1528. Nel testamento aveva disposto un lascito di 25 ducati da suddividere tra i parenti più poveri di Serina e Venezia. Come ci insegnano i documenti di Serina e di tutta la valle, in casi simili nessuno si vergognava di dichiararsi povero o più povero degli altri. Tra i beneficiati, non tutti individuati, troviamo Francesco e Comino Nigretti ed alcuni loro figli[203].

---

199 Notaio Bonadeo Valle, cart. 905, 1518-1528, vol. 1524-1528. La minuta è in cart. 909, 1515-1528. M. Barausse, *I documenti di Iacopo Palma* [...], cit., p. 302, n. 19. La studiosa e il Fornoni ignorano la minuta.

200 Notaio Bonadeo Valle, cart. 905, 1518-1528, vol. 1524-1528. M. Barausse, *I documenti di Iacopo Palma* [...], cit., p. 303, n. 20.

201 Notaio Pietro Valle, cart. 1592, 1517-1558, rubrica e minute 1531-1558. Si tratta del documento n. XII reso noto dal Fornoni, che cita solo la sintetica minuta, con qualche omissione.

202 Notaio Bonadeo Valle, cart. 905, 1518-1518, vol. 1524-1528. M. Barausse, *I documenti di Iacopo Palma* [...], cit., p. 307-308, n. 27. È il documento n. XI reso noto dal Fornoni.

203 M. Barausse, *I documenti di Iacopo Palma* [...], cit., p. 303, n. 20. p.311-316, n. 32, 22 giugno 1529, con elenco a p. 312. Documento n. X del Fornoni, con diverse imprecisioni. Nel-

Abbiamo detto che dopo una certa data vari membri della famiglia Nigretti non sono più rintracciabili nelle carte di Serina. Di certo alcuni erano morti, altri, come Sandrino fu Pietro, erano mandriani su qualche tenuta della bassa lombarda. Una simile possibilità non è da escludere anche per Tonolo, padre di Giacomo Palma, sebbene la realtà di Serina fosse di certo più complessa, come ci dicono molte annotazioni all'interno delle copertine delle imbreviature del notaio Bonadeo Valle: vicende familiari, anagrafe di casa non meno che della stalla, scuola dei figli, quantitativi di formaggio, note di viaggio e di soggiorno dei figli nelle Puglie, a Trani, a Roma o alla fiera di Lanciano.

Dalla fine del secondo decennio del '500 a Serina, con rare eccezioni, troviamo solo le famiglie di Francesco e Comino fu Giovanni Moro Nigretti. I matrimoni di figli e figlie tendono a confermare vecchi legami come quello del 10 settembre 1525 di Giovannino fu Comino fu Zano *Corone* Carrara con Caterina figlia di Comino fu Giovanni Nigretto[204].

Ci sorprende qui un altro matrimonio, il quarto di Comino fu Giovanni Moro, che in data 30 gennaio 1527 dichiarando di avere 40 e più anni sposava Margherita fu Lorenzo Bettino *de la Forzela de Cararia* che gli portava una dote di 150 lire[205].

Come abbiamo già visto, il 25 agosto 1516 Giovanni fu Lorenzo Nigretti, che dichiarava di avere 30 e più anni, si risposava con Maria figlia del fu Giovanni *Rivioni de Lavalle*, e questa era la loro ultima presenza in paese. Il 28 agosto 1526 a Serina, col consenso del luogotenente del vicario di valle e di Francesco fu Moro Nigretti suo più prossimo agnato, Poma, figlia del fu Giovanni fu Lorenzo Nigretti, moglie di Bartolomeo fu altro Bartolomeo *de Mayfredis* di Saviore del distretto di Brescia, abitante a Barco del territorio bresciano, rilasciava al marito e ad altri, tra i quali Antonio fu Domenico *Rivioni de Lavalle*, un'ampia procura a vendere[206]. Barco, oggi frazione di Orzinuovi, era costituita da un castello dei Martinengo e dai rustici annessi. Giovanni fu Lorenzo Nigretti aveva dunque seguito la strada del cugino Alessandrino.

Il successivo 8 ottobre, Bartolomeo *de Mayfredis* di Saviore della Valcamonica abitante di Barco del territorio di Brescia e Antonio fu Domenico *Rivioni*, in nome di Poma figlia ed erede di Giovanni fu Lorenzo Nigretti, vendevano a Comino fu Giovanni Moro Nigretti un terreno e metà di una casa "in contrata de Ceronibus seu de Nigretis"[207]. Era questa l'antica casa dove avevano vissuto quattro generazioni della famiglia Nigretti.

l'elenco troviamo un Bartolomeo figlio di Moretto. Dovrebbe trattarsi di un giovane figlio di Comino di cui non ho trovato traccia nelle carte bergamasche.

[204] Notaio Bonadeo Valle, cart. 905, 1518-1528, vol. 1524-1528, atto rogato in contrada *de Petis*, sotto il portico degli eredi di Giovanni Nigretti. L'importo della dote era di 100 lire.

[205] *Ibidem.* Della donna ci è pervenuto il testamento in data 13 maggio 1560.

[206] *Ibidem.* Poma doveva essere figlia di Lucia di Guarisco fu Bonadeo *de Lavalle*. In un documento del 12 febbraio 1527 dello stesso volume Antonio *Rivioni* è soccidario di Pietro Zucchi.

[207] *Ibidem.* Documenti ritrovati in fase di stampa ci dicono che Giovanni di Francesco fu Giovanni Moro aveva sposato una figlia di Antonio fu Alessandro Zois di S. Pietro d'Orzio (notaio Bonadeo Valle, cart. 909, 1515-1528, minute, 26 settembre 1519; Giovanni viene nominato procuratore dalla suocera Fiorina). Giovanni abitava a Venezia come apprendiamo da una

Appendice

Giorgio e G. Battista Castello, documenti dell'archivio dell'Ospedale Maggiore di Bergamo

Nell'archivio dell'Ospedale Maggiore di Bergamo, da poco depositato presso l'Archivio di Stato di Bergamo, sono inventariate alcune carte della famiglia di Giorgio e di G. Battista Castello[208]. Ringrazio per la segnalazione la dottoressa Maria Pacella. Le carte sono qui conservate perché Giorgio Castello, cui è dovuta la raccolta, aveva fatto testamento il primo novembre 1598 nominando erede l'Ospedale[209].

Si tratta di non moltissime carte, alcune in originale pergamenaceo, altre in copia, datate tra il 1430 e non oltre il 1597. Purtroppo chi a suo tempo riordinò questa parte di archivio volle conservare le carte appariscenti, secondo nefasti criteri museali, più che le carte davvero importanti. Non parlo delle serie attinenti alle attività dell'Ospedale. Di Giorgio non è stato conservato neppure il testamento, che conosciamo dai documenti notarili. Sul fascicolo, dal titolo originario "PRO CIVILITATE ANTIQUA ET PROVILEGIA DE DOMO CASTELLIONEA" Giorgio Castello, fratello di G. Battista, di suo pugno precisa: "Per la civiltà et provelegi di noij de Castello". Giorgio fece trascrivere importanti privilegi imperiali e di Venezia a favore della famiglia Castello di Gandino, richiese la conferma di antichi diplomi e attestati delle città di Brescia e di Bergamo e ne ottenne di nuovi, dove si rimarca il

procura rilasciatagli dal padre Francesco in data 24 luglio 1519 (notaio Bonadeo Valle, cart. 905, 1518-1528, vol. 1518-1519). Da questa procura apprendiamo che Francesco agiva come erede del figlio Rocco, che al momento non abbiamo ritrovato in altre carte notarili. 25 gennaio 1517 (notaio Bonadeo Valle, cart. 909, 1515-1528, minute) testamento di Balsarina figlia di Andrea del fu Accorsino Carrara moglie di Graziolo Tiraboschi, "item indicavit ancone nove facte in ecclesia domine Sancte Marie de Serina ad altarem Corporis Cristi [40 soldi (2 lire) imperiali] item anchone fiende in ipsam ecclesiam ad altare Sancte Marie a meridie parte ecclesie" altri soldi 40. È chiarissima nel documento la distinzione tra l'ancona nuova fatta per la Scuola del Corpo di Cristo e quella del Santacroce da fare per l'altare di S. Maria. Primo aprile 1518, testamento di Antonio Ghirardi *de la Costa*, legato alla "Scole Corporis Cristi in prefata ecclesia libras vigintiquique imperialium expendendas in una anchona seu palla fienda in prefata ecclesia" (notaio Bonadeo Valle, cart. 909, 1515-1518, minute). È un primo cenno alla successiva ancona del Palma? 24 ottobre 1519, testamento del notaio Giovanni Ceroni, cart. 905, 1518-1528, vol. 1518-1519, dichiara di avere pagato "pro prefata ecclesia domine Sancte Marie [illeggibile] pictoribus anchone magne in prefata ecclesia circa ducatos sexdecim" ed essendo ancora in parte creditore rinuncia *pro anima* a tre ducati. Ritengo che nei documenti si faccia riferimento a due diverse ancone per la scuola del Corpo di Cristo, e sorprende che una fosse dedicata alla *presentazione*, e di certo alla grande ancona del Santacroce da collocare sulla parete meridionale dell'altare di S. Maria.

[208] Archivio Ospedale Maggiore, Faldoni a legacci con tela, busta LXIX, n. 10. I compilatori dell'indice dattiloscritto avevano annotato la presenza della "cedola" del re di Spagna per G. Battista Castello pittore. Tuttavia i documenti sono stati del tutto ignorati, anche per la difficile accessibilità agli stessi.

[209] I miei due precedenti studi su Giorgio e G. Battista Castello sono pubblicati nei volumi LXIV e LXXV di questi Atti.

ruolo di G. Battista e dei figli Orazio e Fabrizio alla corte reale spagnola, e per questo aspetto si dovrà indagare su Orazio.

Fra i documenti c'è la trascrizione in autentica notarile della "cedola" in lingua spagnola di Filippo II re di Spagna con la nomina di G. Battista Castello bergamasco ad architetto e pittore di corte con compenso annuo di 3000 reali. Si tratta della fedele trascrizione dell'originale che era a mani di Giorgio Castello, che ne ottenne copie anche per Fabrizio e Orazio. È un documento noto perché registrato negli archivi madrileni in data 5 settembre 1567. Sono dunque queste carte di Bergamo la fonte degli scrittori bergamaschi e veneti che di G. Battista conoscono solo l'attività in Spagna e ignorano il suo impegno genovese, come il Celestino, il Ridolfi e il Calvi. Come ci insegna l'archivio della Misericordia Maggiore, straordinariamente ricco, è difficile pensare che non vi fossero anche altre carte o memorie importanti e lettere familiari, forse commissioni e ricevute per la cappella Colleoni e per il S. Jesus, le sole altre opere citate da questi studiosi.

Tra le carte si conservano tre alberi genealogici, due quasi uguali e che al momento dicono poco di nuovo se non per la presenza accanto ai nomi di date che sono quasi tutte incomprensibili per noi. Mentre il 1516 scritto sotto il nome di Giorgio, nonno di Giorgio e G. Battista, è l'anno del testamento e la *cedula* del 1567 rinvia al noto documento, l'anno 1545 scritto sotto i nomi di Giorgio e G. Battista è al momento inspiegabile come altre date. Il terzo albero genealogico, più ampio, pure di mano di Giorgio, contiene invece inaspettate novità. Tra la discendenza di G. Maria, padre di Giorgio e di G. Battista, con i nomi riportati da sinistra a destra in ordine di nascita, tra Giorgio primogenito e G. Battista è inserito Antonio, con una crocetta sotto, morto infante.

Alla luce dei cicli biologici e dei documenti già noti, la nascita di G. Battista va collocata nella tarda estate del 1526 e quindi il pittore è nato a Trescore, o meno probabilmente a Lovere, dove la famiglia abitava in quel tempo. Ricordo che nell'autunno del 1544 G. Battista era a Crema quale coerede del prozio Vincenzo Civerchio e avendo già compiuto i 18 anni definiva alcune questioni in sospeso.

Ma scopriamo che il primo figlio maschio di G. Battista, di nome G. Maria come il nonno, morì infante. Escludendo ipotesi non sorrette da alcun indizio, dobbiamo concludere che G. Battista, quando all'inizio del 1556 è a Bergamo, era sposato da almeno un anno e probabilmente aveva già avuto G. Maria. Le date sono importanti per capire quando G. Battista poté disporre dei disegni del pittore Nicolosio Granello, avendone sposato la vedova Margheritina e allevato il figlio Nicola. Per quanto già noto, Orazio, il secondo figlio maschio di G. Battista, non può essere nato dopo i primi mesi del 1557.

Purtroppo anche in questo albero genealogico non è riportato alcun nome di donna, madri, spose o figlie.

- **GIOVANNI DETTO NIGRO**
  - **COMINO DETTO NIGRETTO 1418-1449**
    - **GIOVANNI DETTO MORO 1440-1470**
      moglie Ceroni Comina
      m. Ceroni Granina
      - **FRANCESCO 1476-1529**
        m. Valle Caterina
        - **BERNARDINO e GIOVANNI**
      - **BERNARDO 1467-1482**
        m. Valle Margherita
      - **BARTOLOMEO 1467-1482**
      - **COMINO 1476-1541**
        m. Merloni Feminina
        m. Valle Armellina Maifreda
        m. Valle Florina
        - **VINCENZO GIOVANNI LORENZO**
      - **LORENZO 1476-1482**
    - **BARTOLOMEO o BERTOLO**
      - **ANTONIO DETTO TONOLO 1473?-1511**
        m. Margherita
        - **GIACOMO PALMA 1480?-1528**
        - **BARTOLOMEO 1508-1522**
          m. Valle Mussiga Giovannina
          m. Ti raboschi Antonia
          - **ANTONIO**
          - **GIOVANNI**
      - **GIOVANNI 1476-1483**
        m. Castella
        - **BERTOLO 1486-1504**
          m. Valle di Corone Caterina
    - **TONINO 1467-1483**
      m. Riccadonna di Pompialo
    - **LORENZO 1459-1468**
      m. Poma
      - **GIOVANNI 1470-1516**
        m. Valle Lucia
        m . Valle Rivioni Maria
    - **PIETRO 1459-1494**
      m. Flora
      - **SANDRINO* E COMINO**
        *m. Margheri ta Oberti 1485

BARBARA BADIANI - GIULIO LUPO

UNA MODERATA SPECULAZIONE: BERGAMO NEGLI ANNI 1950-1960

Ateneo – 27 maggio 2015

Il Piano regolatore generale di Muzio-Morini, adottato il 10 febbraio 1951 ed approvato con Dpr il 23 gennaio 1956, è stato il primo Piano regolatore per la città di Bergamo (fig. 1) di cui l'amministrazione si è dotata a seguito dalla legge urbanistica del 1942. Come molti altri piani di quegli anni, il nuovo Prg di Bergamo era tutto dedicato all'espansione della città, prevista sulla base di sommarie considerazioni sui trend di crescita della popolazione e dei settori produttivi[1] ed era concepito come una fotografia della città in un imprecisato futuro, uno schema di sviluppo per zone da riempire nel tempo senza alcuna programmazione degli interventi e senza alcuna aderenza ai problemi reali della città.

L'amministrazione comunale si accorse ben presto che il Prg risultava carente ed inadeguato su due importanti questioni: la trasformazione delle aree produttive esistenti in ambito urbano ed il controllo della densità dell'edilizia residenziale in aree centrali. Il Prg Muzio-Morini aveva lasciato queste ultime appositamente in bianco, indefinite, escluse dalla zonizzazione, senza indicazioni specifiche, per le quali si rimandava al Regolamento edilizio, che consentiva volumetrie molto alte a completamento e sostituzione dell'edilizia esistente, sino a 12,5 mc/mq.

Ambedue le questioni interessavano ampie zone urbane particolarmente appetibili per gli investimenti immobiliari. Negli anni 1950-1960 la loro trasformazione divenne un campo di sperimentazione della contrattazione tra amministrazione pubblica ed investitori privati. A seguito della legge urbanistica del 1942 erano entrati in gioco nuovi attori con nuovi ruoli e regole, dando luogo a inediti conflitti dovuti alla contrapposizione tra uso del suolo e tutela del paesaggio. Gli esiti non sono trascurabili in quanto hanno lasciato un'impronta riconoscibile nel tessuto urbano che si è formato in quegli anni a Bergamo: densamente edificato, piatto, senza interventi di spicco e punti di riferimento, nell'assenza di quelle emergenze architettoniche in grado di conferire una qualche identità ai luoghi.

[1] Nel 1951 Bergamo aveva 108.000 abitanti. Il Prg Muzio-Morini quantificò lo sviluppo di Bergamo sulla base di uno studio del 1911 dell'ingegner Felice Poggi che prevedeva per il 1981 una popolazione di 180.000 abitanti. Nella relazione del Prg, Muzio e Morini scrissero: "Considerando che circa 10.000 abitanti saranno assorbiti dalla città attuale gli altri 65.000 dovranno essere sistemati nei nuovi quartieri di espansione"; cfr. "Relazione illustrativa del Piano regolatore della città di Bergamo. 1951", in Comune di Bergamo, *L'urbanistica a Bergamo*, Bergamo 1962.

Bergamo e il "Condominio grattacielo"

La commissione di Piano regolatore[2] del Comune di Bergamo, nella seduta del 29 ottobre 1957, alla quale erano presenti anche gli architetti Giovanni Muzio e Mario Morini, estensori del Piano regolatore in vigore, prese in esame la proposta del progetto di lottizzazione per trasformare in residenziale l'area del Cotonificio di proprietà della S.A.G.A.R. di Giovanni Antonio Reich, già cotonificio Oetiker[3]. Illustrava il progetto per la proprietà l'architetto Vito Sonzogni[4].

Si trattava di un'ampia area urbana centrale tra il torrente Morla (attuale via Madonna della Neve), via Angelo Maj e il convento dei Cappuccini, di 27.244 mq completamente occupata da capannoni a shed (fig. 2).

Poiché le Norme tecniche del Prg Muzio-Morini non davano esplicite indicazioni sulle possibilità di trasformazione per le aree industriali e, soprattutto, sulle densità edilizie realizzabili, l'architetto Sonzogni aveva preparato diverse soluzioni con differenti volumetrie che potevano essere realizzate in base al Regolamento edilizio[5].

Il Prg Muzio-Morini, infatti, "per il timore di interferire con l'economia attiva locale" aveva scelto di "rispettare gli insediamenti industriali" esisten-

---

[2] L'autorizzazione per la realizzazione di nuove costruzioni, secondo l'art.7 del Regolamento edilizio in vigore (adottato il 9 aprile 1956, approvato in consiglio comunale con delibera prot. 2243 del 3 giugno 1958, ed approvato definitivamente dal ministero con Decreto n.284/1931 il 29 maggio 1959), doveva essere preceduta dal parere della commissione edilizia. Per alcuni progetti particolari, nei quali si doveva valutare la corretta applicazione degli strumenti urbanistici, era richiesto il parere di una specifica commissione, la commissione di Piano regolatore. Una volta definiti gli indirizzi progettuali, secondo la procedura prevista dalla legge urbanistica n.1150/1942 (artt.14, 15 e 16), il comune doveva redigere il Piano particolareggiato da adottare in consiglio comunale. La sua approvazione spettava al ministero dei Lavori pubblici, previo parere del consiglio superiore dei Lavori pubblici.

[3] Cfr. Luigi Pelandi, *Il Borgo Palazzo,* Poligrafiche Polis, Bergamo, 1966, pp.180-181. A questa data esisteva a Bergamo un altro cotonificio di proprietà di G.A. Reich, in via Taramelli, ex Zuppinger, acquisito dal padre Giovanni alla fine del 1800. Cfr. Nicola Crepas, *Seta e cotone: due traiettorie industriali divergenti*, in *Storia economica e sociale di Bergamo fra Ottocento e Novecento. Il decollo industriale*, Fondazione per la Storia economica e sociale di Bergamo, Bergamo, 1997, pp.128-129, Silvio Honegger, *Gli svizzeri di Bergamo. Storia della comunità svizzera di Bergamo dal Cinquecento all'inizio del Novecento*, Edizioni junior srl, Bergamo, 1997, pp.187-188. Nella seconda metà degli anni 1960 anche questo stabilimento risulta demolito. Cfr. *Stato di fatto dell'uso del suolo al 31 dicembre 1968*, Tavola 3, in Giovanni Astengo (a cura di), *Bergamo: gli studi per il nuovo PRG, 1965-1969*, pubblicazione a cura della rivista Urbanistica, Torino 1970.

[4] Vito Sonzogni (1924-) sarà tra gli architetti più impegnati di Bergamo, specialmente per le opere commissionate dalla curia bergamasca e per i numerosi edifici scolastici; tra il 1970 e il 1975 sarà assessore all'urbanistica per la Regione Lombardia; cfr. Fulvio Irace, *Architetti e architetture a Bergamo nell'epoca della modernità*, in *Bergamo e il suo territorio*, Cariplo, Milano 1997, pp. 245-263; anche Graziella Leyla Ciagà (a cura di), *Gli archivi di architettura in Lombardia. Censimento delle fonti*, edito nel 2003 dal Centro di Alti Studi sulle Arti Visive, con la collaborazione della Soprintendenza archivistica della Lombardia e del Politecnico di Milano.

[5] Estratto del verbale della riunione della commissione di Piano regolatore. Esame della pratica "Spa Giovanni Antonio Reich. Domanda di lottizzazione per i terreni in via Maj". Seduta del 29 ottobre 1957, Archivio comunale di bergamo (ACBg), cat.10, b.6144.

ti, evitando di prendere in considerazione l'esigenza di una possibile trasformazione di un'area industriale in un'area residenziale, come se il problema non avesse mai potuto riguardare la città di Bergamo[6]. Tutte le aree industriali esistenti e future erano state classificate in modo identico e tali dovevano rimanere.

Le nuove espansioni residenziali e industriali erano state previste in ampi comparti da edificare in un arco temporale di trent'anni, ritagliati nelle aree agricole e collegati al sistema di strade veloci inanellate a formare un reticolo viario moderno e scorrevole. Gli indici volumetrici erano fissati soltanto per le nuove espansioni e per le aree a verde agricolo, secondo l'elementare principio della posizione. Per la residenza era prevista una densità più alta, fino ad un massimo di 10,5 mc/mq, nelle parti centrali dei nuovi quartieri dove era ammessa una tipologia edilizia intensiva, e una densità più bassa nelle zone periferiche. Nel verde agricolo era ammessa un'edilizia estensiva ottenibile con un indice di 0,4 mc/mq[7]. Nel tessuto edilizio esistente erano ammesse solo operazioni di completamento dei lotti liberi con edifici simili a quelli già presenti nel contesto. Il Regolamento edilizio fissava per questi interventi i limiti da rispettare per le altezze e le distanze dalle strade[8].

Era questa un'impostazione molto comune dei Prg di quegli anni, quando l'unica preoccupazione era essenzialmente quella di dare un indirizzo per le nuove espansioni urbane, e Muzio e Morini ne erano interpreti perfetti:

> Nessuno ha mai pensato seriamente a studiare un Piano di espansione della città; direi al contrario anziché dirigerla e ordinarla, si è tentato più volte di recingerla, quasi a contenerne il continuo accrescimento […]. Si può dire che la storia urbanistica di Bergamo si distingua in modo particolare per i successivi tentativi di contenimento [...]. Si presenta quindi in maniera decisiva la necessità di dare un ordinamento allo sviluppo di questa città industriosa, ad evitare che il suo rapido accrescere, che è indice di vitalità e di progresso, avvenga in modo caotico ed informe e torni in definitiva a danno della città stessa[9].

Bergamo, al contrario, non aveva un gran bisogno di espansione[10] quanto piuttosto di sostituzione. Il suo tessuto edilizio di più recente formazione, infatti, si presentava con una particolarità efficacemente colta da Nestorio Sacchi:

---

[6] Si legge questa motivazione nel parere del Mmllpp, Direzione generale urbanistica ed opere igieniche, sulla variante al Piano regolatore generale per la zona compresa tra via Angelo Maj, il Torrente Morla e la via Cappuccini, che teneva conto del voto del consiglio superiore del Lavori pubblici, prot.1059 del 1 agosto 1959. Il Parere è allegato alla lettera del Mmllpp al comune di Bergamo, prot.6614 del 6 febbraio 1960. ACBg, cat.10, b.6144.

[7] Comune di Bergamo, Piano regolatore generale (Decreto 23 gennaio 1956). Tavole e norme tecniche di attuazione. ACBg, cat.10, b.6145.

[8] *Ibidem.*

[9] Nestorio Sacchi, *Il Piano regolatore di Bergamo*, estratto dalla "Gazzetta di Bergamo. Rivista di attualità e cultura", agosto (1951). ACBg, cat.10, b.6145.

> si ha la sensazione che, come da una coppa ricolma posta sulla cima del colle, le case di Bergamo siano andate traboccando per secoli dalla vecchia cerchia delle mura, scendendo verso la pianura lungo le dorsali dei colli, a formare dapprima i borghi, dilagando poi fino a colmare lo spazio compreso tra i borghi stessi[11].

In altre parole, accanto al fitto tessuto della Città Alta e dei borghi, nell'area compresa entro la fascia della ferrovia, si era formato un tipo di tessuto a bassa densità, costituito prevalentemente da un misto di case unifamiliari e villini signorili, e da ampi e diffusi spazi verdi che avevano fatto meritare a Bergamo l'epiteto di "città giardino"[12], nel quale tessuto però, si erano venute a ritrovare "innucleate" strutture industriali di varie dimensioni[13].

Questa sua particolare conformazione ha fatto sì che a Bergamo si scoprisse, prima che in altre realtà urbane, non solo come queste strutture produttive sarebbero diventate inevitabilmente obsolete per la difficile accessibilità e per la mancanza di possibilità di ampliamento, ma soprattutto quanto queste aree fossero interessanti dal punto di vista del mercato immobiliare se utilizzate per la residenza, specialmente di fronte ad una crisi del settore tessile cotoniero che si stava prospettando a partire dagli inizi anni 1950 a causa della dipendenza da materiali di importazione[14].

Potrebbe sembrare un'anticipazione del fenomeno di dismissione di grandi aree industriali che si manifesterà negli anni 1970-1980 e che solo in quegli anni verrà affrontato dal punto di vista disciplinare, della prassi urbanistica e delle norme, ma non lo è perché queste aree di medie dimensioni non erano né dismesse, né abbandonate. A Bergamo, la conversione di ognuna di queste aree "innucleate" ha avuto sicuramente una storia a sé, ma con delle notevoli affinità. Quella del Cotonificio Reich trova la sua ragione nel campo degli investimenti immobiliari, piuttosto che in una necessità di decentramento dell'attività industriale.

---

[10] Secondo i dati del censimento generale della popolazione a cura dell'ISTAT, l'andamento della popolazione a Bergamo aveva mostrato una flessione negativa (-1,1%) tra il 1931 ed il 1936 ed un incremento del 14,9% tra il 1936 ed il 1951, riprendendo a crescere con la stessa intensità dei primi decenni del 1900. Secondo le analisi condotte da Giovanni Astengo nel 1965, per la redazione del Nuovo Prg, tra il 1951 e il 1961 la popolazione era cresciuta più nei comuni del comprensorio che nel capoluogo, cfr. G. Astengo (a cura di), *Bergamo...* cit., p.52.

[11] N. Sacchi, op.cit.

[12] *Ibidem.*

[13] Lettera del Mmllpp al comune di Bergamo, prot. 6614 del 6 febbraio 1960. ACBg, cat.10, b.6144.

[14] Stefano Cofini, *Sessant'anni di industrializzazione in controtendenza rispetto all'Italia*, in *Storia economica e sociale di Bergamo fra Ottocento e Novecento. Dalla ricostruzione all'Euro*, Fondazione per la Storia economica e sociale di Bergamo, Bergamo, 1997, pp. 83 e 100-101.

Il grand'ufficiale Giovanni Antonio Reich, oltre ad essere un industriale tessile come suo padre[15], era presidente del Credito Bergamasco[16], era da tempo un immobiliarista[17] e si occupava anche di produzione di carta, di impianti sportivi e di trasporti. Investiva nei settori più disparati, diversificando con il solo obiettivo del profitto. Mentre il settore tessile era nei primi anni 1950 in continua decrescita, il settore delle costruzioni stava crescendo rapidamente[18]. Conseguentemente Reich spostò i suoi interessi sempre più verso l'attività immobiliare. Come immobiliarista puntava evidentemente alla redditività delle aree.

Per le aree del cotonificio, Reich avviò un'ordinaria contrattazione con fini esplicitamente speculativi. L'architetto Sonzogni, approfittando del vuoto normativo del Prg Muzio-Morini, tra le diverse possibilità di sfruttamento proposte alla Commissione di Piano regolatore nell'ottobre 1957, considerò anche il caso in cui applicare il massimo indice di densità volumetrica, come se fosse stata un'area residenziale da completare, cosa che non era. In questo caso la proprietà sarebbe stata disposta a realizzare un "nuovo mercato rionale" in una porzione dell'area[19]. In pratica, il "generoso" signor Reich intendeva barattare un semplice spiazzo per ospitare bancarelle, di cui nessuno sentiva l'esigenza, con quasi 350.000 mc di nuove residenze.

---

[15] L'attività tessile nella seconda metà del 1800 era stata molto fiorente nelle zone attorno a Bergamo e nella Val Seriana. La famiglia Reich era una delle più importanti nel settore: Giovanni Antonio Reich era presidente della "Società anonima tessitura e drapperia di Redona" ed era socio in diverse altre imprese, tra le quali l'importante Cotonificio Honneger ed il lanificio gavardese quotato in borsa. Il figlio Maurizio era presidente del "Cotonificio manifattura Reich" di Torre Boldone, con una sede anche a Bergamo. Franco Barbieri, Renato Ravanelli, *Storia dell'industria bergamasca*, Volume primo, Grafica & arte, Bergamo, 1996. In "perfilopersegni", 1 marzo-29 giugno 2008, mostra a cura di Angelo Moioli, museo storico di Bergamo. http://www.perfiloepersegni.it/home.asp?Lingua=ITA. In "Indici e dati relativi ad investimenti in titoli quotati nelle borse italiane (1938-1956)", a cura di Mediobanca. Stamperia Capriolo e Massimino, Milano, 1953, p.209.

[16] Mario Comana, *Dalle AM lire all'euro: le banche e la finanza*, in *Storia economica sociale di Bergamo. Dalla ricostruzione all'euro*, Fondazione per la Storia economica e sociale di Bergamo, Bergamo, 1997, pp. 260-261: "Sul fronte del governo societario, anno di notevole rilevanza risultò essere il 1957, nel quale maturò da parte dell'industriale cotoniero Giovanni Antonio Reich, da 11 anni presidente dell'istituto, la decisione di abbandonare il comando del Credito bergamasco, soprattutto a causa del pericoloso rapporto che si era creato negli ultimi anni per via degli ingenti finanziamenti concessi dalla banca al cotonificio Reich."

[17] Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, n.91, 20 aprile 1943, p.1804, foglio delle inserzioni Commerciali, Convocazione dell'assemblea azionisti della Società anonima cotonificio Reich per proposta di fusione con la Società anonima immobiliare bergamasca Maffeis. Inoltre, la "Società anonima tessitura e drapperia di Redona", di cui Giovanni Antonio Reich era presidente, aveva posseduto fino al 1933 la società immobiliare "Società anonima Banca piccolo credito bergamasco".

[18] Cfr. S. Cofini, op.cit., pp.93-97.

[19] Estratto del verbale della riunione della commissione di Piano regolatore. Esame della pratica "Spa Giovanni Antonio Reich. Domanda di lottizzazione per i terreni in via Maj". Seduta del 29 ottobre 1957, in ACBg, cat.10, b.6144.

Nella vaghezza di una quantificazione dell'utilità pubblica e in assenza di una normativa sul contributo dell'investitore privato in una trasformazione urbana relativamente ad opere e spazi pubblici, poteva essere difficile per l'amministrazione controllare l'esito del progetto. Se si fosse accettata la proposta del signor Reich, si sarebbe creato un precedente pericoloso: altre richieste di trasformazioni urbane ad alta densità avrebbero potuto essere legittimamente avanzate, anche per aree edificate a villini o, peggio ancora, per le aree appena alle spalle dei Borghi, con quantità volumetriche tali da mettere a rischio quel caratteristico ambiente urbano della Città Bassa fatto di edilizia rada nel verde.

La Commissione di Piano regolatore, al posto del mercato rionale, chiese di realizzare quel minimo di spazi collettivi per rendere un quartiere residenziale degno di questo nome ("campi da gioco per bambini, zone per parcheggio ecc.")[20]. Fissò, inoltre, la densità massima a 6,5 mc/mq, alla quale corrispondevano circa 200.000 mc edificabili, che non erano male: una via di mezzo tra lo 0,4 mc/mq, il minimo concesso dal Prg Muzio-Morini per le aree di nuova edificazione a tipologia estensiva, e lo strepitoso 12,5 mc/mq ottenibile con l'applicazione del Regolamento edilizio per le zone esistenti dove era ammesso il "completamento"[21].

L'architetto Sonzogni prontamente predispose non una, ma due soluzioni planivolumetriche con cui sfruttare gli oltre 200.000 mc concessi. Nella prima soluzione spiccava un edificio di 60 m, tre volte più alto del limite fissato dal Regolamento edilizio, accanto ad uno di 17 m ed a 14 edifici di 21 m. Nella seconda proposta, invece, erano previsti 16 edifici tutti alti 21 metri.

Le due proposte furono discusse nella seduta congiunta delle commissioni edilizia e di Piano regolatore del 19 novembre 1957, le quali scelsero la prima soluzione (fig.3), cioè un progetto dominato da un moderno edificio a torre (fig. 4) del tutto nuovo per il paesaggio urbano di Bergamo[22].

---

[20] La commissione di Piano regolatore chiese in quell'occasione al progettista, architetto Sonzogni, che fosse predisposto un nuovo studio planivolumetrico in cui fossero chiaramente indicati i fabbricati che si intendevano realizzare, i campi da gioco per i bambini, le zone per parcheggio, ecc., con adeguate distanze tra gli edifici, e soprattutto senza superare la densità massima di 65.000 mc/ha, per un totale di 206.532 mc. Estratto del verbale della riunione della commissione di Piano regolatore. Esame della pratica "Spa Giovanni Antonio Reich. Domanda di lottizzazione per i terreni in via Maj". Seduta del 29 ottobre 1957, in ACBg, cat.10, b.6144.

[21] L'art.7 del Prg Muzio-Morini, Limiti di densità edilizie, lettera a, rimandava al Regolamento edilizio in vigore. Per la costruzione delle abitazioni si doveva far riferimento, in particolare, all'art.39 del Re, Norme relative all'altezza delle case, ai cortili ed alle vie private. ACBg, cat.10, b.8874.

[22] Entrambe le commissioni preferirono la soluzione che prevedeva l'edificio a torre "sotto il profilo estetico ed urbanistico vista l'importanza della località". Estratto del verbale della riunione tenuta dalle commissioni edilizia e di Piano regolatore nella seduta congiunta del 19 novembre 1957, in ACBg, cat.10, b.6144. Anche nella riunione della commissione edilizia chiamata a dare il proprio parere sul progetto del solo edificio a torre nel febbraio 1958 fu ribadito un grande apprezzamento per questa soluzione architettonica "adeguata alla posizione ed all'importanza dell'edificio". Estratto del verbale della riunione tenuta dalle commissioni edilizia del 14 febbraio 1958, in ACBg, cat.10, b.6144.

Reich accettò il principio di una moderata speculazione in cambio del sostegno dell'amministrazione nell'iter di approvazione del progetto. Sforzo non da poco.

L'amministrazione, per prima cosa, avrebbe dovuto spiegare perché l'area dell'ex cotonificio Reich fosse tanto importante per la città da meritare un progetto così ambizioso. In effetti, ragioni non ce n'erano. Inoltre, ci sarebbe voluto un grande impegno per confezionare una soluzione convincente per il ministero dei Lavori pubblici, dal momento che per la sua approvazione si sarebbe dovuto ricorrere ad una procedura atipica, il "Piano particolareggiato in variante"[23]. Questa era l'unica strada per cercare di ottenere, con un unico atto, l'approvazione della soluzione urbanistica dell'area, il cambio di destinazione da industriale a residenziale e la deroga ai limiti di altezza per rendere realizzabile la torre.

In più l'amministrazione avrebbe dovuto sostenere politicamente la situazione nel caso si fosse avverato il rischio temuto da molti che il signor Reich non riaprisse più alcuna nuova attività produttiva, né a Bergamo, né altrove. La perdita di posti di lavoro e la mancanza di tutela per le maestranze era stata una delle prime obiezioni sollevate dal consigliere Milani, del Pci, in consiglio comunale il 22 febbraio 1958. Nella discussione per l'adozione del Piano particolareggiato fu chiesto dal consigliere Masseroni, Psi, di "fare una dolce pressione" sul signor Reich affinché venissero date garanzie in proposito[24].

La forzatura maggiore dal punto di vista tecnico era sicuramente quella riguardante l'altezza dell'edificio a torre.

L'architetto Nosengo, unica voce isolata, aveva sollevato già nella commissione del novembre 1957 delle perplessità sulla possibilità che il ministero dei Lavori pubblici potesse accettare "la deroga all'altezza ove si tratti

---

[23] Ai sensi dell'art. 7 e 13 della L.1150/1942 lo strumento attuativo del Prg è il Piano particolareggiato di iniziativa pubblica, con il quale si dovevano dettagliare le indicazioni del Prg. Un "Piano particolareggiato in variante" era una forzatura: di regola si sarebbe dovuto prima fare una variante al Prg e poi elaborare lo strumento attuativo.

[24] Discussione in consiglio comunale, odg.34, prot. 7114, del 22 febbraio 1958. L'avvocato Masseroni fu rassicurato dall'assessore ingegner Motta che sarebbero state "esercitate le pressioni consigliate [...] circa il trasferimento dello stabilimento nella cerchia del territorio comunale". A seguito della discussione, nel settembre dello stesso, anno il consigliere Milani chiese al sindaco se ci fossero strumenti tali da dare al comune "la possibilità [...] di ottenere dal signor Reich l'assicurazione che il posto di lavoro verrà comunque garantito ai lavoratori". Si veda a questo proposito la lettera indirizzata al sindaco, prot. 28781 del 3 settembre 1958. Immediata fu la risposta del sindaco, lettera del 17 settembre 1958: "la situazione delle maestranze da Lei rappresentata è indubbiamente degna di particolare attenzione e sono quindi stati espressi gli opportuni interessamenti per indurre l'impresa a tenere in massimo conto le istanze dei lavoratori". Tuttavia "La Giunta Municipale non può adottare provvedimenti amministrativi che sarebbero suscettibili di fondate impugnative". In ACBg, cat.10, b.6144. L'attività fu effettivamente trasferita nello stabilimento di Pontirolo a 16 Km da Bergamo, sempre di proprietà di G.A. Reich, ma per pochi anni, sino al 1962 quando fu cessata. L. PELANDI, *Il Borgo Palazzo,* Poligrafiche Polis, Bergamo, 1966, pp.180-181.

di un edificio destinato a sole abitazioni"[25]. Ma nessuno gli aveva dato retta. L'ingegner Motta, assessore all'urbanistica, in consiglio comunale nel febbraio 1958, ci tenne a sottolineare che non si voleva far passare la deroga all'altezza come una "facilitazione" per la proprietà, ma piuttosto come la garanzia di un buon effetto compositivo d'insieme del progetto che avrebbe evitato "un'edilizia piatta ed uniforme"[26].

L'amministrazione per cautelarsi, tuttavia, fece inserire una clausola nella convenzione firmata il 19 febbraio 1958 dal signor Reich, approvata contestualmente all'adozione del Piano particolareggiato, con cui egli si assumeva l'impegno a completare l'intero Piano -che significava realizzare tutte le opere edili, le strade, le aree verdi, l'illuminazione, le fognature, i ponti, la copertura del torrente Morla, e, una volta completato il comparto, lasciare ad uso pubblico tutte le aree libere da costruzioni-, anche se il ministero dei Lavori pubblici avesse bocciato la torre[27].

E fecero bene. Perché il ministero dei Lavori pubblici bloccò per ben tre volte, non tanto la proposta di Piano particolareggiato con cui s'intendeva variare la destinazione d'uso, scelta che riteneva ammissibile per favorire il trasferimento delle industrie che avevano bisogno di ammodernare gli impianti, bensì proprio la torre.

La prima volta fu nell'agosto del 1959. Il consiglio superiore dei Lavori pubblici autorizzò sia lo studio della variante al Prg, pur ritenendo opportuno che il Comune lo ampliasse ad un'area urbana più estesa[28], sia la "soluzione planimetrica e altimetrica dell'edilizia" del Piano particolareggiato ad eccezione dell'edificio a torre di 60 metri poiché non si sarebbe inserito "in modo favorevole, sia nell'ambiente della Città Bassa, sia nel caratteristico profilo del colle composto da una trine di elementi minuti". La mole della torre, in scala totalmente diversa dai tipi edilizi tradizionali, sarebbe risul-

---

[25] Estratto del verbale della riunione della commissione di Piano regolatore. Esame della pratica "Spa Giovanni Antonio Reich. Domanda di lottizzazione per i terreni in via Maj". Seduta del 29 ottobre 1957, in ACBg, cat.10, b.6144. Nella circolare del ministero dei Lavori pubblici n.847, del 28 febbraio 1956, al punto III, *Limitazioni all'esercizio dei poteri comunali di deroga alle norme di regolamento edilizio e di attuazione dei piani regolatori*, venivano specificati alcuni criteri da seguire nella autorizzazione delle deroghe sull'altezza degli edifici limitatamente a "edifici di riconosciuto carattere pubblico, ovvero destinati ad attività di pubblico interesse, o che rivestono particolare importanza in relazione ad accertate speciali esigenze".

[26] Discussione in consiglio comunale, odg.34, prot. 7114, del 22 febbraio 1958.

[27] Convenzione per l'esecuzione del Piano particolareggiato con variante al Piano regolatore generale della zona compresa tra la via A.Maj, il Torrente Morla e la via Cappuccini. La prima versione della convenzione è del 19 febbraio 1958. La seconda è del 9 agosto 1960, prot. 15207. In ACBg, cat.10, b.6144.

[28] Nella circolare del ministero dei Lavori pubblici n.847, del 28 febbraio 1956, si evince che le deroghe all'altezza dei fabbricati devono essere adeguatamente motivate, facendo ricorso "ad una apposita previsione di Piano regolatore, attraverso la quale potranno essere più attentamente valutate le considerazioni generali e particolari di carattere urbanistico", ovvero si chiede che venga eseguito uno studio approfondito del contesto nel quale si prevede di inserire il progetto.

tata completamente in contrasto "con la corona di cupole e campanili, parte viva del paesaggio della città"[29].

La seconda volta fu nel marzo 1960, quando il ministero dei Lavori pubblici, esaminò il Piano particolareggiato che consisteva in due edifici di 28 m, undici edifici di 21 m, uno di 17 m ed ancora la torre di 60 m[30]. Il ministero lo approvò (anche se l'amministrazione comunale di Bergamo non aveva ottemperato alla richiesta di approfondimento sollecitata dal ministero stesso) perché appariva "in linea di massima ben studiato". Ma prescrisse, ancora una volta, di escludere l'edificio a torre per essere oggetto di un progetto specifico, poiché nella proposta del Comune risultava ancora "in stridente contrasto con l'ambiente circostante"[31].

La terza volta arrivò quattro mesi dopo, con il Dpr del 21 luglio 1960, quando il ministero dei Lavori pubblici si espresse sulla nuova proposta per il solo edificio a torre ideato dall'architetto Sonzogni. Senza toccare il volume di 40.370 mc della versione originaria di 60 metri, l'architetto Sonzogni progettò un edificio alto 47,1 m e lungo oltre 50 m[32] che aveva ottenuto l'approvazione della giunta comunale, secondo la quale la nuova soluzione "rispettava maggiormente la scala della città" e rientrava "armonicamente nel profilo che si stava costituendo in Città Bassa"[33]. Il ministero dei Lavori

[29] Il consiglio superiore dei Lavori pubblici si espresse con queste parole in merito alla questione dello spostamento delle aree industriali dal tessuto edilizio esistente: "ammissibile il concetto di favorire il trasferimento di quelle industrie che (come nel caso in esame della Soc. G.A. Reich-Sagar) avendo necessità di ammodernare i propri impianti per ragioni di ridimensionamento tecnico-produttivo, hanno proposto il trasferimento, assumendo a proprio carico tutte le spese relative all'attuazione del Piano particolareggiato". Parere del Mmllpp sulla variante al Piano regolatore generale per la zona compresa tra via Angelo Maj, il Torrente Morla e la via Cappuccini. Allegato alla lettera del Mmllpp al comune di Bergamo, prot. 6614 del 6 febbraio 1960, in ACBg, cat.10, b.6144. Le ragioni della posizione tenuta dal consiglio superiore dei Lavori pubblici in merito alla deroga sulle altezze sono presenti nella circolare del ministero dei Lavori pubblici n.847, del 28 febbraio 1956 e chiaramente ribadite dalla circolare del Mmllpp, n.518, del 1 marzo 1963, *Istruzioni per l'applicazione dell'art.3 della legge 21 dicembre 1955, n.1357, riguardante l'esercizio dei poteri comunali di deroga alle norme di regolamento edilizio e di attuazione dei piani regolatori*: "è, pertanto, da escludersi la possibilità di concedere deroghe per gli edifici cosiddetti "grattacieli" per i quali venga proposta una altezza di molto superiore a quella dei fabbricati viciniori. [...] In tal caso è da considerare la possibilità di una previsione o di una variante di Piano regolatore, che consenta uno studio più approfondito della situazione locale ed un'adeguata soluzione urbanistica".

[30] La soluzione urbanistica era stata concordata nell'ottobre del 1958 con il provveditorato regionale delle Opere pubbliche che aveva suggerito di eliminare un edificio di 21 m, per aumentare le aree a verde, e di ridistribuire le volumetrie, che sarebbero rimaste inalterate, portando da 21 a 28 metri l'altezza di due edifici. Una soluzione che avrebbe richiesto anche la revisione dei limiti massimi di altezza (21 m) contenuti nel Regolamento edilizio allora in vigore. Lettera dell'Ufficio di Piano alla giunta, prot. 36199 del 30 ottobre 1958. ACBg, cat.10, b.6114.

[31] Il Piano particolareggiato in variante viene approvato con Dpr del 22 marzo 1960. ACBg, cat.10, b.6144.

[32] Piano particolareggiato, zona compresa tra via Angelo Maj, il Torrente Morla e via Cappuccini, nuovo sfruttamento del lotto n.5: 4 metri per il PT; 7 metri per il 1° e 2° P e 36,10 metri per il "corpo libero". ACBg, cat.10, b.6144.

[33] Delibera di giunta municipale, n. 1669, prot. 39697, del 10 febbraio 1959.

pubblici non fu d'accordo perché quest'ultima soluzione rispondeva solo "parzialmente al criterio di ridurre la sproporzione tra l'edificio e l'ambiente circostante", e approvò il progetto per l'edificio a torre, sforbiciando l'altezza massima a 40 m[34].

Come poteva il ministero essere sicuro che un edificio di 40 m di altezza si sarebbe inserito meglio di uno di 47,1 metri? È davvero sufficiente per tutelare la delicata immagine del conteso urbano rispettare delle proporzioni tra edifici? A giudicare dal risultato finale della realizzazione, la risposta è decisamente negativa.

Infatti, se il delicato problema dell'inserimento nel contesto urbano si riduce ad una mera questione di altezze[35], è vero che il nuovo edificio a torre non entrerà in competizione con i 53 m della Torre civica di Città Alta e nemmeno con i 45 m della Torre dei caduti di Marcello Piacentini, ma risulterà banale, un semplice risultato del silenzio delle norme, dello sfruttamento delle libertà concesse dal Prg e dal Regolamento edilizio. La nuova torre avrebbe dovuto quanto meno confrontarsi con la conformazione del tessuto urbano esistente, i rapporti di copertura, i rapporti tra pieni e vuoti, i tipi edilizi tradizionali, i materiali e gli elementi costruttivi locali. Invece, lungi dal rispondere ad un criterio di classica "mediocritas", la nuova torre è figlia della cultura del "non dare nell'occhio", molto diffusa negli organi di vigilanza delle attività edilizie e urbanistiche dello Stato e in particolar modo praticata dall'ingegner Cesare Valle[36], presidente della VI sezione (Urbanistica) del consiglio superiore dei Lavori pubblici. L'ingegner Valle fu infatti il responsabile del capitozzamento del "Condominio grattacielo" di Bergamo[37] e, in un caso molto simile a quello bergamasco, anche del Condominio "Torre" di 75,80 metri d'altezza, progettato da Bruno Fedrigolli per la Iceb-Camera di commercio di Brescia nel 1962. Quest'ultimo fu respinto più per ragioni di prudenza che per ragioni paesaggistiche. Ad un comitato bresciano della Camera di commercio che era andato a conferire al ministero dei Lavori pubblici per cercare una soluzione alternativa Valle ebbe l'arroganza di consigliare una "soluzione architettonica banale" per non urtare "gli umori

[34] L'edificio a torre viene approvato con Dpr del 21 luglio 1960. ACBg, cat.10, b.6144.

[35] Paolo Belloni, *Alto o basso? Denso*, in Fulvio Adobati-Maria Claudia Peretti-Marina Zambianchi, (a cura di), *ICONEMI alla scoperta dei paesaggi bergamaschi*, Bergamo University Press, Sestante edizioni 2010, pp.93-100.

[36] Su Cesare Valle si veda, sebbene limitato al periodo tra le due guerre, Alessandra Muntoni, *Cesare Valle, architettura, urbanistica istituzioni*, in Pippo Ciorra (a cura di), *Studio Valle 1957-2007*, Skira, Milano 2007, pp.17-27. Cesare Valle e Vincenzo Di Gioia sono autori del documento "Orientamenti per l'attuazione della disciplina urbanistica", Tip-A Manzione, Roma 1955, distribuito in occasione di una riunione dei sindaci dei comuni italiani tenuti alla formazione del Piano regolatore generale, organizzata dal ministero dei Lavori pubblici.

[37] *Relazione dei convegni avuti a Roma dal Sindaco e dal Segretario generale il giorno 27 gennaio 1960*: "Piano particolareggiato via Madonna della Neve - via Angelo Mai (Reich). Si è conferito alla Direzione Generale Urbanistica del Ministero dei LL.PP col prof. Valle e col prof. Di Gioia e si è avuto notizia che il Piano è stato approvato, limitando il grattacielo a 40 m", ACBg, cat.10, b.6144.

di Brescia". Il risultato fu che l'elegante e innovativa torre a forma lenticolare di Fedrigolli fu sostituita con un tozzo parallelepipedo di 40 metri su progetto dell'ingegner Andrea Piovani[38].

Questo esercizio di contrattazione sull'altezza non è raro e probabilmente ha conformato le piccole e medie città di quegli anni più di quanto non s'immagini e con esiti molto diversi e contrastanti. Non sembra, infatti, che la sensibilità per i valori paesaggistici del consiglio superiore dei Lavori pubblici si sia espressa in modo omogeneo sul territorio nazionale.

Negli stessi anni a Noto (dal 2002 dichiarata dall'Unesco patrimonio dell'Umanità), l'edificio a torre passò, nonostante la fiera opposizione di Cesare Brandi[39], ed anche a Napoli, in pieno centro storico, fu eretto il grattacielo della Società cattolica assicurazioni. La torre di Jesolo, come quella di Rimini e di Cesenatico, nacquero paradossalmente per caratterizzare il paesaggio del litorale Adriatico.

L'edificio a torre era un segno di modernità abbastanza diffuso in Europa. In Svizzera, nella piccola e conservatrice Lugano dove il paesaggio non è inferiore per bellezza a quello bergamasco, Rino Tami riuscì nel 1958 a realizzare la Casa Torre di 15 piani con la benedizione di Bruno Zevi che auspicava di vedere questo "segno di modernità" in tutte le città italiane[40].

A Milano la modernità era entrata nel campo del residenziale nel 1953 con la torre di 13 piani di Pietro Lingeri in via Melchiorre Gioia, con la Torre Velasca, finita nel 1957 e nel direzionale con la Torre Breda.

Sarebbe tuttavia fuorviante ridurre la questione all'interno del dibattito tra modernità e tradizione, o tra modernità e tutela del paesaggio. Altre volte l'edificio a torre è stato proposto con il preciso scopo di distrarre l'attenzione

[38] *A Roma. 13-14-15/11/1963*, Relazione del presidente della Camera di Commercio Emilio Franchi accompagnato da Muscojona, Ceni, Archetti, Piovani, Rubagotti, Chinotti e Calderara sull'incontro avuto a ministero dei Lavori pubblici a Roma: "Ricevuti dall'ing. prof. Valle del Consiglio Superiore dei LL.PP. [...] Il prof. Valle, pur ritenendo che la soluzione torre sarebbe stata la più elegante e la meno ingombrante per il panorama, tenendo conto delle pressioni e degli umori di Brescia, insiste perché si debba trovare una soluzione architettonica banale. [...] Per essere sicuro però di poter dare un indirizzo definitivo, ci convoca ancora per venerdì 15 a mezzogiorno ancora presso il Ministero LL.PP alla presenza di altri 2 membri del Consiglio Superiore LL.PP e cioè l'architetto Gioia e l'architetto Baccini. [...]. Ricevuti alle 15, la conclusione è stata che noi si presenti immediatamente, cioè prima di Natale, il progetto planivolumetrico per un fabbricato di tipo banale, alto anche mt. 40, che verrà senz'altro approvato", Archivio Camera di commercio di Brescia, II, cat.VII.3, Costruzione sede camerale (1959-1963), b.6, fasc.5, in Giulio Lupo, *Il Palazzo dell'Economia Bresciana*, in *Camera di Commercio di Brescia. La sede tra presente e passato*, Camera di commercio, Brescia 2005, pp.11-59, in particolare nota 44, p.58.

[39] Cesare Brandi, *Il giardino di Pietra*, in Corrado Fianchino (a cura di), *Atti del Simposio sull'architettura di Noto, 13-20 novembre 1977,* EPT, Siracusa 1979, pp.77-88.

[40] Giulio Lupo, *Rino Tami e la cultura architettonica italiana: punti di tangenza*, in Kenneth Frampton, Riccardo Bergossi, *Rino Tami. Opera completa*, Mendrisio Academy Press, 2008, pp.84-113. Nel gennaio del 1956, per vincere le ultime resistenze venne chiamato Bruno Zevi a tenere una conferenza a favore dell'introduzione dell'architettura moderna nelle città storiche.

dalle volumetrie reali, come in un gioco di prestigio. Nel caso in esame, l'altezza è stata continuamente modificata, ma la volumetria globale dell'intervento è rimasta sempre la stessa, 206.000 mc e in nessun documento è stata manifestata la benché minima preoccupazione per l'impatto che i tredici edifici di 28 m e di 21 m, cioè di 9 e 7 piani, e lunghi oltre 50 m, avrebbero avuto su quelli di soli due-tre piani di Borgo Palazzo; e per come sarebbe cambiato il volto della Città Bassa, da "città giardino" a città compatta.

Sonzogni, che non era un cattivo architetto, se ne rese conto, e usò tutta l'arte sua per far apparire, almeno nelle parti più a vista – cioè le testate – un numero di piani inferiore al reale grazie ad un gioco compositivo di marcapiani ed ampie vetrate a doppia altezza (fig. 5). Ancora un gioco di prestigio. E per ottemperare le prescrizioni della commissione edilizia che raccomandava che "le caratteristiche dei materiali di rivestimento degli esterni dovessero essere consone alla particolare importanza del fabbricato"[41], Sonzogni s'inventò, limitatamente per la facciata principale, un "grottesco" balcone con parapetto movimentato da lamiere sagomate da un disegno a onde irregolari, una decorazione di rara bruttezza (fig. 6). È questo il valore aggiunto che l'architetto riesce a portare nella produzione degli anonimi scatoloni edilizi tipici del "boom edilizio" degli anni Sessanta. Non è però tutta responsabilità dell'architetto.

Il primo progetto di Sonzogni per la torre di 60 metri, snella e articolata, è sicuramente più apprezzabile (fig. 4). La riduzione dell'altezza a 40 metri senza una conseguente riduzione della volumetria (che rimane invariata, pari a 40.370 mc) ha avuto come immediata conseguenza che l'edificio è diventato ovviamente tozzo e, dovendo tener conto delle distanze di rispetto come da Regolamento edilizio, le libertà in pianta si sono assottigliate. Risultato: uno scatolone sul quale l'architetto non ha potuto fare altro che decorare le facciate (fig. 7).

Sonzogni è il tipico tecnico, anzi il tipico "architetto totale" – come spiega Guido Zucconi[42] nel delineare la professione dell'architetto nel Novecento – che ha trovato paradossalmente spazio in provincia dove più facilmente che nelle grandi città si erano create le circostanze per riunire in una stessa persona i compiti di urbanista, architetto, consulente tecnico, politico e arbitro in materia di gusto, condizione necessaria per dare forma alla "moderata" speculazione bergamasca che è possibile vedere a Bergamo come in tante altre città di provincia.

Norme tecniche "su misura"

Le manchevolezze del Prg Muzio-Morini non sono le sole responsabili dell'immagine della città che si è costituita in quegli anni. Una parte di re-

[41] Estratto del verbale della commissione edilizia del 14 febbraio 1958. ACBg, cat.10, b.6114.

[42] Guido Zucconi, *La professione dell'architetto. Tra specialismo e generalismo,* in Francesco Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, pp.294-315.

sponsabilità è da attribuire certamente al Regolamento edilizio di Bergamo, in vigore negli anni 1950. Anche l'amministrazione, da parte sua, vi ha contribuito.

Nonostante fosse chiaro a tutti che il Prg Muzio-Morini non funzionasse più e nonostante, già in occasione dell'approvazione del Piano particolareggiato Reich, il ministero avesse indicato la strada della revisione generale del Piano regolatore, l'amministrazione, nei primi anni del 1960, tentò in tutti i modi di tenerlo vivo, modificandolo quel tanto che bastava per consentire una moderata speculazione edilizia, da valutare caso per caso nelle aree urbane più redditizie.

Gli interventi più appetibili erano quelli di sostituzione nel tessuto edilizio esistente. Nel Prg Muzio-Morini, come si è detto, non vi era alcuna indicazione specifica e si rimandava al Regolamento edilizio. Muzio e Morini non avevano inteso con questo trascurare le legittime esigenze di chi aveva la necessità di modificare l'esistente, semplicemente ritenevano che per questo tipo di opere le indicazioni del Regolamento edilizio fossero più che sufficienti. Sfortunatamente il Regolamento edilizio di Bergamo era estremamente permissivo. Rispetto ai contenuti che avrebbe dovuto avere secondo la legge urbanistica n.1150/1942[43] c'erano delle lacune piuttosto gravi: per gli edifici residenziali dava indicazioni sui limiti di altezza senza alcuna differenziazione per zona[44] ed ammetteva sempre, e senza alcuna limitazione, la demolizione e ricostruzione di edifici esistenti in virtù del principio che qualsiasi intervento sarebbe stato autorizzato dall'amministrazione comunale "nell'interesse pubblico del decoro, della sicurezza e dell'igiene edilizia"[45].

In definitiva, consentiva di raggiungere fino ad un massimo di 12,5 mc/mq in qualsiasi zona del tessuto edilizio esistente, in lotti da completare e in zone soggette a "rinnovamento" edilizio, sia alle spalle dei Borghi, che nel tessuto rado dei villini del primo Novecento, o accanto ad edifici a blocco e ad edifici a cortina.

L'amministrazione non intendeva assolutamente consentire i 12,5 mc/mq, che avevano permesso gli "sconci estetici ed edilizi di via Locatel-

[43] Legge n.1150/42, art.33, Contenuti dei regolamenti edilizi comunali, "I Comuni debbono con regolamento edilizio provvedere […] a dettare norme precipuamente sulle seguenti materie, tenendo, se ne sia il caso, distinte quelle riguardanti il nucleo edilizio esistente da quelle riguardanti la zona di ampliamento e il restante territorio comunale: […] l'altezza minima e quella massima dei fabbricati secondo le zone."

[44] Nella versione del Regolamento edilizio approvato nel 1959, art.67, era inclusa una precisazione riguardante le altezze massime da tenere in relazione alle sole tipologie edilizie: per gli edifici a blocco isolato era ammessa l'altezza massima di 25 m, mentre per gli edifici a cortina non si dovevano superare i 22 metri. Potevano essere ammesse delle deroghe, ma solo in casi "veramente particolari per caratteristiche estetiche, urbanistiche e di destinazione", come disposto dall'art.3 L.n.1357/55.

[45] Regolamento di Polizia edilizia, 1916, revisione aggiornata al 1961, art.1. ACBg, cat.10 b.8874.

li"[46], cioè moderne palazzine alte anche 10 piani al posto del tessuto residenziale di villini nel verde a bassa densità, e che avevano scioccato l'opinione pubblica. Ciò significava dire addio alla "città giardino"!

L'amministrazione puntava, invece, ad imporre in modo omogeneo un limite volumetrico massimo, uguale su tutto il territorio comunale (ad eccezione delle zone da attuare con Piani particolareggiati in cui riteneva corretto mantenere la densità edilizia esistente) pari a 5 mc/mq: una volumetria ragionevole che avrebbe accontentato tutti, o quasi.

Nella riunione della giunta municipale del 23 marzo 1966, la prima giunta di centro sinistra a Bergamo insediatasi nel novembre 1964, mentre si discuteva per l'ennesima volta la variante n.20 al Prg Muzio-Morini, con la quale si intendeva modificare l'art.7 delle Nta, quello nel quale venivano dati i limiti di densità edilizia nelle aree di nuova edificazione e nei comparti di completamento, l'ingegner Fumagalli[47] citò nel suo intervento in merito alle densità di fabbricazione proprio il progetto del comparto residenziale realizzato sulle aree dell'ex cotonificio Reich come "esempio specioso"[48]. Fumagalli faceva riferimento al progetto Reich per sostenere come una densità edilizia "vicina ai 6 mc/mq" non avesse impedito di ottenere un buon risultato urbanistico, né era risultata di ostacolo all'imprenditoria privata.

Influenti cittadini, invece, erano di tutt'altro avviso e si erano già fatti sentire. Il 24 ottobre 1964 erano giunte all'amministrazione ben due lettere della Curia[49], firmate dal Presidente della Pia Istituzione Botta e dal Vicario generale monsignor Carrara, per far arrivare "una voce di aperto dissenso, e di avvertimento" contro il limite volumetrico di 5 mc/mq.

> La scrivente… ritiene doveroso segnalare alla Vostra eccellenza il grande pregiudizio che le deriverebbe per tutte le proprietà immobiliari che possiede nel territorio del Comune di Bergamo, in dipendenza di siffatta limitazione… nella fiducia che Vostra Eccellenza non mancherà di negare il visto di eseguibilità della deliberazione[50].

Le motivazioni della forte opposizione della Curia erano ben spiegate ed argomentate nella relazione allegata alle due lettere e tradivano una profonda conoscenza del settore immobiliare e delle sue leggi. Si spiegava, infatti, che le aree intercluse "attendono solo di essere edificate" e, data la confor-

---

[46] Intervento dell'avv. Bruni, discussione in consiglio comunale del 24 settembre 1964, Odg.1, delibera prot. 31083. ACBg, cat.10, b.8883.

[47] Consigliere Dc dal 1956 al 1960 ed assessore all'urbanistica dal 1964.

[48] Discussione in Giunta municipale, 23 marzo 1966, ACBg, cat.10, b.8883.

[49] La prefettura inviò al sindaco, con lettera prot.17648 del 12 novembre 1964, la lettera del presidente della Pia istituzione Botta, prot. 3071 del 26 ottobre 1964, e con lettera prot. 29996 del 19 novembre 1964 la lettera del presidente dell'Opera S.Alessandro, prot.illeggibile del 27 ottobre 1964. ACBg, cat.10, b.8883.

[50] Lettera indirizzata alla prefettura del presidente della Pia Istituzione Botta, prot. 3071 del 26 ottobre 1964. ACBg, cat.10, b.8883.

mazione degli edifici confinanti, il lotto avrebbe dovuto essere occupato interamente se non si voleva "lasciare tutto in giro in bella mostra alla vista dei passanti i muri ciechi delle altre case contigue". Se si fosse limitata la volumetria a 5 mc/mq, su un lotto per esempio di 1.000 mq, si sarebbero potuti realizzare al massimo 5.000 mc, ben poco:

> se si tiene conto che una casa di abitazione plurifamiliare... per essere economica e funzionale dovrà avere almeno due appartamenti per Piano... Su quest'area con l'altezza di soli metri 12,50 si raggiunge la cubatura massima. E ciò significa che si avranno casette di soli tre piani... Significa mettere i proprietari di vecchie case, superate dal tempo e non più rispondenti ai bisogni moderni, nell'impossibilità di demolire questi vecchi edifici e di ricostruirne di nuovi, perché non ne avrebbero più nessun tornaconto economico[51].

La posizione del ministero dei Lavori pubblici in questa vicenda fu chiara. Il ministero si espresse negativamente, la prima volta nel 1963[52] sulla primissima proposta inviata dall'amministrazione bergamasca con cui si intendeva variare l'art.7 delle Nta in modo da lasciare la possibilità di fissare la densità massima caso per caso in relazione a quella della zona circostante, sia per il completamento edilizio all'interno del tessuto residenziale, sia nella realizzazione di residenze da ammettere anche nelle aree produttive[53].

La seconda volta nel 1966, il ministero si disse favorevole alla proposta, inviata dall'amministrazione nel 1964, con cui s'imponeva un indice volumetrico unico pari a 5 mc/mq, "soluzione indispensabile per risolvere i problemi della congestione"[54], autorizzandoli di fatto a proseguire con il proprio intento, obbiettando però che si sarebbe dovuto definire l'indice più efficace rispetto alle finalità che l'amministrazione si era prefissata, e cioè la tutela dei differenti caratteri delle zone. In altre parole, il ministero ribadiva l'importanza di studiare questa scelta in una variante generale al Prg Muzio-Morini

L'ultima volta nel 1967, quando il terzo tentativo dell'amministrazione, con il quale quest'ultima aveva cercato addirittura di far passare un limite

---

[51] Lettera indirizzata alla prefettura del presidente dell'Opera S.Alessandro, prot.illeggibile del 27 ottobre 1964. ACBg, cat.10, b.8883.

[52] La richiesta al Mmllpp per la preventiva autorizzazione allo studio di una variante alle Nta del Prg Muzio-Morini fu inviata in data 25 gennaio 1963, come si evince dalla Relazione tecnica allegata alla richiesta di variante alle norme tecniche di attuazione del Piano regolatore generale del 25 novembre 1963. ACBg, cat.10, b.8883.

[53] L'amministrazione chiedeva, oltre alla variazione dell'art.7, di modificare anche l'art.8 che riguardava le aree produttive esistenti in modo da poter aver libertà di scelta nelle volumetrie ammissibili anche nei casi di trasformazione da destinazione produttiva a residenziale. Relazione tecnica, variante alle norme tecniche di attuazione del Piano regolatore generale del 25 novembre 1963. ACBg, cat.10, b.8883.

[54] Delibera del consiglio comunale, Adozione di una variante agli art.8 e 12 delle Nta del Piano regolatore generale, prot. 40452 del 16 dicembre 1963 e Relazione tecnica allegata. ACBg, cat.10, b.8883.

di 6 mc/mq, fu bloccato dalla giunta provinciale amministrativa, presieduta dal prefetto, e con una bella tirata d'orecchie:

> essendo risaputo, come hanno pubblicato gli stessi giornali cittadini, che le Commissioni chiamate all'aggiornamento del Prg stanno per ultimare il loro lavoro […] sarebbe auspicabile che anche questa variante […] sia più armonicamente e razionalmente inserita in esso[55].

La giunta provinciale amministrativa ribadì che la questione delle densità edilizie andava studiata all'interno della revisione generale del Prg dal momento che la proposta di variante per l'art.7 era fondata su un criterio, quello del limite unico, "tecnicamente e giuridicamente non raccomandabile": troppo generico per prestarsi a risolvere tutte le possibili esigenze nelle diverse zone del tessuto urbano. Inoltre, ammettere la possibilità di deroga solo in alcuni casi non era sicuramente la strada più corretta[56]. Le regole dell'urbanistica – il controllo delle trasformazioni urbane attraverso un Piano che fosse garanzia di equità – furono fatte prevalere sulle ragioni delle amministrazioni locali, che preferivano poter gestire le trasformazioni urbane negoziando caso per caso, al di fuori di un quadro generale, in ossequio all'interesse privato e alle logiche elettorali[57].

All'amministrazione non restò altro da fare che proseguire con la variante generale al Prg Muzio-Morini che aveva avviato, evidentemente senza crederci molto, nel dicembre del 1965, affidandola a Giovanni Astengo e Luigi Dodi[58].

Nel 1967-1968 la redazione del nuovo Prg era in fase avanzata di studio: erano state completate le analisi ed erano state redatte due proposte per un

---

[55] Lettera della prefettura di Bergamo al sindaco, prot. 20499 del 23 agosto 1967. ACBg, cat.10, b.8883. La prefettura trasmetteva al sindaco il parere della giunta provinciale amministrativa sulla delibera del comune di Bergamo prot.21915 del 14 luglio 1966, la quale giunta aveva, in quel periodo, funzioni non solo di controllo di legittimità, ma anche di merito sugli atti amministrativi dei comuni.

[56] Lettera della prefettura di Bergamo al sindaco, prot. 20499 del 21 settembre 1966. La giunta provinciale amministrativa rilevava anche delle contraddizioni tra la scrittura dell'art.7 ed il Regolamento edilizio in vigore. Ad esempio il fatto di consentire i 10,5 mc/mq previsti dal Re, per poi revocarli nel comma in cui si imponeva il limite massimo di 6 mc/mq ovunque. ACBg, cat.10, b.8883.

[57] Per un quadro generale del periodo in esame si può vedere Giuseppe Campos Venuti, Federico Oliva (a cura di), *Cinquant'anni di urbanistica in Italia. 1942-1992*, Laterza, Bari 1993; Edoardo Salzano, *Leggi e istituzioni*, in F. Dal Co, op.cit., pp.344-367.

[58] In realtà, un tentativo di aggiornare il Piano regolatore Muzio-Morini era stato affidato, a partire dal 1961 (delibera consiglio comunale prot.13631 del 15 aprile 1961), a nove commissioni di tecnici bergamaschi che avrebbero dovuto produrre "una nuova stesura dell'attuale opportunamente riveduta", "un Piano in famiglia" com'era diffusamente noto, ma non aveva portato a nulla. La revisione generale del Prg Muzio-Morini è infine affidata a Giovanni Astengo e Luigi Dodi con delibera del consiglio comunale prot. 39831 del 20 dicembre 1965. Il nuovo Prg è stato adottato l'11 novembre 1969 e approvato definitivamente con delibera di giunta regionale prot.1918 del 17 ottobre 1972. ACBg, cat.10, b.6144.

Piano quadro territoriale che doveva costituire il riferimento per coordinare le scelte del futuro Piano regolatore in un contesto di area vasta e che sarebbero state discusse in consiglio comunale a partire dal gennaio 1968. Nella sua impostazione centralizzatrice e tecnicistica[59], Giovanni Astengo affrontò, nel nuovo Piano regolatore per Bergamo, le questioni delle densità edilizie e delle trasformazioni delle aree produttive in ambito urbano in termini molto restrittivi: nella maggior parte dei casi adottò il limite di 3 mc/mq e destinò le aree produttive dismesse in ambito urbano, o da dismettere, ad attrezzature pubbliche[60].

Peccato che, nell'anno di moratoria dell'entrata in vigore della "legge ponte", cioè la legge n.765 dell'agosto 1967 che intendeva "essenzialmente sollecitare la formazione ed approvazione degli strumenti urbanistici comunali"[61], l'amministrazione di Bergamo, approfittando di un Piano regolatore in salvaguardia con ampissimi spazi per la speculazione, approfittando del potere conferito ai sindaci dalla legge n.1902 del 1952[62] e, ancora, dello stesso lacunoso Regolamento edilizio che consentiva i 12,5 mc/mq, autorizzò un numero di stanze pari ad oltre la metà di quelle autorizzate nei sette anni precedenti[63]. Essa consentì di sfruttare tutte le libertà garantite dagli strumenti in vigore, comprese le trasformazioni dei lotti nel tessuto consolidato con i tipici edifici a cortina continua, per esempio dei Borghi[64]. Giusto lì, dove doveva andare ad infilarsi il nuovo Collegio Vescovile, in Borgo San

---

[59] Chiara Mazzoleni, *Della razionalità del Piano globale. Ambiguità dei contenuti e dei procedimenti di una proposta riformista degli anni '60*, e Bruno Gabrielli, *Un tentativo di innovazione disciplinare. Attualità ed obsolescenza di un'esperienza di pianificazione*, in Chiara Mazzoleni (a cura di), *Teoria del Piano. Giovanni Astengo e il Piano di Bergamo: un caso paradigmatico*, Franco Angeli, Milano, 1983, pp.21-79 e pp.98-115.

[60] G. Astengo (a cura di), *Bergamo*… cit.

[61] Circolare del ministero dei Lavori pubblici 28 Ottobre 1967, n. 3210, *Istruzione per l'applicazione della legge 6 Agosto 1967, N. 765, recante modifiche ed integrazione alla legge urbanistica 17 agosto 1942, n. 1150.*

[62] La legge n.1920 del 1952 "*Misure di salvaguardia in pendenza dell'approvazione dei piani regolatori*", il Sindaco può non concedere licenze di costruzione quando sono in contrasto con il Piano se si sta perfezionando la fase di adozione del primo strumento di pianificazione.

[63] Lettera dell'Ufficio affari generali, prot. 17835 del 18 giugno 1969, in risposta all'interrogazione dell'architetto Tosi del 3 giugno 1969, riguardo il comportamento tenuto dall'amministrazione nei confronti del "boom" edilizio. Si veda G. Astengo (a cura di), *Bergamo*… cit., p.59, dati sul patrimonio e fabbisogno edilizio, e G. Astengo, *Al buio*, in "Urbanistica", 56 (1970), pp.1-4; *Indagine sulle licenze edilizie rilasciate tra il 1-9-1967 e 31-8-1968*, a cura del ministero dei Lavori pubblici, in "Urbanistica", 56 (1970), pp.7-22.

[64] "Al fine della conservazione di particolari caratteristiche ambientali, e precisamente per i fabbricati facenti parte di cortine continue ai lati di strade dell'aggregato urbano, caratterizzate da tale tipo di costruzione, si potrà consentire, mediante Piano particolareggiato o Piano proposto e convenzionato con il Comune con le stesse caratteristiche di Piano particolareggiato, da adottarsi con regolare deliberazione del consiglio comunale, che la suddetta densità di 60.000 mc/ha venga superata esclusivamente per consentire la conservazione dell'omogeneità della cortina nell'allineamento e nell'altezza attuali". Delibera del consiglio comunale, prot. 21915, del 14 luglio 1966. ACBg, cat.10, b.8883.

Leonardo, che sarà realizzato dal 1969[65], cancellando così le ultime tracce della vantata "città giardino".

La vicenda del cotonificio Reich di Madonna della Neve servì da apripista per successive operazioni immobiliari per grandi interventi unitari ad alta densità realizzati a Bergamo tra gli anni 1960 e 1990: come quello nell'area dell'altro cotonificio di Giovanni Antonio Reich di via Taramelli, il cui stabilimento risulta già demolito nella seconda metà degli anni 1960 e poi sostituito nel 1968 da un grande complesso residenziale; o il più recente piano di recupero per l'area dell'ex cotonificio Zopfi, altro importante imprenditore svizzero, poi Filatura Ranica, che ha portato alla realizzazione tra il 1984 e il 1990 del complesso polifunzionale "Il Triangolo". Quest'ultima operazione, gestita da un altro imprenditore del settore tessile con interessi immobiliari (Giuseppe Annunziata, Tessival spa), fece emergere una continuità nelle scelte dell'imprenditorialità bergamasca, confermando la tesi di Stefano Cofini secondo cui il settore dell'edilizia, "vocazione" dell'economia locale, era stato anche e per gran parte una "propaggine" del settore manifatturiero[66].

Fig. 1. Prg di Bergamo, Muzio-Morini, 1956 (ACBg).

[65] Il progetto per il Nuovo collegio vescovile fu approvato dalla commissione edilizia il 23 agosto 1968. In "La sveglia", maggio (2008) e in G. Labana, *Nuove architetture di utilità pubblica in città. Il nuovo collegio vescovile S.Alessandro*, in "La rivista di Bergamo", XXIX, n.5 maggio (1978), p.3-4. Si veda anche *Il collegio vescovile S.Alessandro. La ricostruzione nella sede di Bergamo*, in "La domenica del popolo: settimanale cattolico bergamasco", (1968?).

[66] Cfr. S. Cofini, op.cit., p. 97.

Fig. 2. Estratto Prg Muzio-Morini, 1956, in quadrettato le zone industriali, evidenziata nel cerchio l'area del Cotonificio Reich (ACBg).

Fig. 3. Progetto di lotizzazione, architetto Vito Sonzogni, 19 febbraio 1958, scala 1:2000 (ACBg).

Fig. 4. Vito Sonzogni, Progetto di massima “Condominio grattacielo”, 19 febbraio 1958 (ACBg).

Fig. 5. Vito Sonzogni, “Condominio grattacielo”, testata nord.

Fig. 6. Vito Sonzogni, “Condominio grattacielo”, particolare del balcone.

Fig. 7. Vito Sonzogni, “Condominio grattacielo”, facciata est.

ELENA BUGINI

TRACCE ARTISTICHE BERGAMASCHE IN TERRA DI FRANCIA: I LAVORI DI FRA DAMIANO ZAMBELLI PER LA BÂTIE D'URFÉ

Ateneo – 10 dicembre 2015

Nel 1968, nella galleria 502 al primo piano del Metropolitan Museum di New York, venne messa in opera la spalliera lignea proveniente dalla Bâtie d'Urfé (fig. 1), castello medievale dei signori del Forez, nella regione di Lione, che Claude d'Urfé (1501-1558) – ambasciatore del re di Francia al Concilio di Trento tra 1546 e 1549 e poi, fino al 1551, rappresentante della corona francese presso la Santa Sede – fece ricostruire dal 1535 circa[1]. Guaina calda ed accogliente (fig. 2-3) originariamente pensata per le pareti della cappella della Bâtie (tuttora visitabile, per quanto molto manomessa rispetto al profilo originario; figg. 4-6), la spalliera in legno scolpito (al registro inferiore) e intarsiato (a quello superiore) è opera eseguita in Italia da due artigiani italiani: il veronese Francesco d'Orlandino[2], allievo laico del benedettino olivetano fra Giovanni da Verona[3], e il converso domenicano fra Damiano Zambelli[4], artista bergamasco che, oltre ad essere nostra gloria locale, è ancora oggi soprattutto noto fuori Bergamo per i suoi lavori in San Domenico a Bologna[5]. Nel 1547, il primo eseguì una *Discesa dello Spirito Santo* (fig. 7) con la funzione di pala d'altare dell'oratorio (la parte più riservata della cappella, specificamente destinata al signore); il secondo fu invece autore, nel 1548, dell'*Ultima cena* (fig. 8) per l'altar maggiore come anche della gran parte degli altri legni lavorati della cappella e dell'annesso oratorio. L'atteggiamento da "ape operaia" del diplomatico francese – che, girovagando da una città ad un'altra, si impasta di pollini italiani che fa poi trasformare, dagli artisti al suo servizio per il cantiere di riforma della Bâtie d'Urfé, in miele francese[6] – emerge già dalla doppia paternità della spalliera, in cui confluiscono stili differenti che

---

[1] Sul cantiere della Bâtie e sulla personalità del committente, la pubblicazione ad oggi più esaustiva è *Claude d'Urfé et la Bâtie. L'univers d'un gentihomme de la Renaissance*, Saint-Etienne 1990.

[2] Cfr. Luciano Rognini, *Appunti su Vincenzo dalle Vacche e Francesco Orlandi, intarsiatori, allievi di fra Giovanni da Verona*, "Verona Illustrata" 21, Verona 2008, pp. 73-85.

[3] Cfr. Elena Bugini, *La musica di fra Giovanni*, Parigi 2014.

[4] Cfr. Venturino Alce (a cura di), *Fra Damiano intarsiatore e l'ordine domenicano a Bergamo*, Bergamo 1995.

[5] Cfr. V. Alce, *Il coro intarsiato di San Domenico in Bologna*, Bologna 2002.

[6] Cfr. Alain Tallon, *La France et le Concile de Trente (1518-1563)*, Roma 1997; id., *Claude d'Urfé ambassadeur de François Ier et de Henri II au Concile de Trente-Bologne*, "Revue d'histoire diplomatique" III, Parigi 1997, pp. 195-216.

confermano il transito documentato del committente per la basilica bolognese dov'è sepolto san Domenico e testimoniano, del pari, le sue attente visite – queste non documentate – ai lavori di fra Giovanni tra coro e sacrestia di Santa Maria in Organo a Verona e allo studiolo isabelliano a Mantova, con le tarsie dei fratelli Mola[7]. Tuttavia, rispetto allo stile del maestro Giovanni da Verona, quello del suo allievo Francesco d'Orlandino – certificato per questa sola opera francese – è più narrativo, mentre fra Damiano si fa più meditativo (figg. 9-10): si tratta di cambiamenti che trovano la loro spiegazione solo pensando a richieste specifiche della committenza. D'altronde – come questo contributo vorrebbe contribuire a mostrare – la personalità di Claude d'Urfé condiziona le scelte tematico-stilistiche dei suoi operatori artistici talmente in profondità che sarebbe certo scorretto considerare le tarsie della Bâtie come il semplice risultato della migrazione in Francia della stagione tarda dell'arte dei *magistri perspectivae* (degli specialisti, cioè, del mosaico di legni che, profondamente nutriti di cultura matematica e molto padroni della prospettiva scientifica, regalarono all'Italia una stagione fulminante di opere meravigliose ed ammirate su scala internazionale tra 1440 e 1550 circa)[8]. Al contrario, la spalliera oggi al Metropolitan Museum rappresenta un capitolo fondamentale della tarsia rinascimentale propriamente francese[9]. Una messa a fuoco corretta di questo lavoro – eminentemente legato al magistero del bergamasco Damiano Zambelli – non può dunque prescindere dalla comprensione dei tratti salienti della personalità del suo committente. È per tale motivo che, anche prima di queste pagine, i fondamentali contributi che sono stati dedicati al capitolo francese dell'attività di fra Damiano[10] muovono sempre

[7] Cfr. Paolo Bertelli, *La Grotta d'Isabelle d'Este à Mantoue*, in Luca Trevisan (a cura di), *Chefs-d'oeuvre de la marqueterie sous la Renaissance italienne*, Parigi 2011, pp. 105-117; Stefano L'Occaso, *Documenti sull'arte della tarsia e dell'intaglio a Mantova tra Quattro e Cinquecento*, in Gabriele Donati - Massimo Ferretti - Valeria Genovese (a cura di), *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, Pisa 2013, pp. 187-194.

[8] Cfr. Massimo Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1982, pp. 457-585.

[9] Sulle opere e gli artisti che hanno fatto la tarsia in Francia tra fine Quattro e fine Cinquecento manca ancora uno studio sistematico. Tra il 2010 e il 2013, chi scrive ha condotto in Francia, per conto dell'Università di Ginevra, una ricerca sulle trasformazioni subite dall'intarsio italiano contestualmente alla sua migrazione Oltralpe nella prima metà del Cinquecento. Tale ricerca è poi confluita nelle pagine di *La marqueterie en France à la Renaissance*, mia seconda tesi di dottorato, discussa a Ginevra il 17 gennaio 2015 sotto la direzione di Frédéric Elsig. Parte delle conclusioni della tesi sono state anticipate nel mio *Les marqueteries de la chapelle Saint-Louis au Château de Chantilly* (in Fréderic Elsig, a cura di, *Peindre en France à la Renaissance. Fontainebleau et son rayonnement. Actes du colloque international, Université de Genève, octobre 2011*, Cinisello Balsamo 2012, pp. 170-183). Il presente contributo mette a frutto alcune delle acquisizioni della stessa tesi.

[10] Sono soprattutto i lavori di Olga Raggio, già conservatrice del Dipartimento consacrato alla scultura europea e alle arti applicate presso il Metropolitan Museum di New York. Oltre ai suoi contributi all'interno del catalogo *Claude d'Urfé et la Bâtie* citato alla nota 1, si vedano: Olga Raggio, *Vignole, fra Damiano et Gerolamo Siciolante à la chapelle de la Bâtie d'Urfé*, "Revue de l'art" 15, Parigi 1972, pp. 29-52; ead, *Le chef-d'oeuvre de Claude d'Urfé: la chapelle de la Bastie et son lambris de boiseries marquetées*, Parigi 1990.

dalla messa a fuoco del "personaggio Claude d'Urfé". Anche perché, se su Claude qualche chiaro lume i documenti ufficiali dell'epoca lo gettano, sullo specifico del cantiere della Bâtie le ombre, viceversa, s'addensano: le lettere dell'ambasciatore durante il suo soggiorno italiano (che, con ogni probabilità, sono una miniera preziosa di informazioni sui contatti di Claude d'Urfé con gli artisti italiani e sulle sue consegne) non sono state ancora studiate (addirittura, non le si è trascritte che in parte)[11]; e gli archivi di famiglia si sono smarriti nei vari passaggi di proprietà dell'edificio, tanto che, allo stato attuale della ricerca sulla cappella, non disponiamo che di un richiamo documentario relativo ai quadri ancora oggi appesi alle pareti (opera del 1549 di Gerolamo Siciolante da Sermoneta, allievo di Perin del Vaga[12]) e alle maioliche del pavimento (opera di Masséot Abaquesne eseguita nel 1557, oggi sparsa in vari musei di tutto il mondo)[13]. Si verifica cioè che quanto dei legni lavorati della spalliera si può oggi dire affonda la sua radice, non nei documenti, ma nell'osservazione diretta dell'opera e sul poco che sappiamo del "turista" Claude d'Urfé durante la sua attività di ambasciatore tridentino.

A proposito di questo "turista", in effetti, è da chiarire che non tutti gli spostamenti su territorio italiano condotti da Claude d'Urfé durante la sua rappresentanza diplomatica in Italia sono documentati: le tappe fondamentali furono per certo Trento, Bologna e Roma, ma è sicuro che molti altri furono i centri da lui attentamente visitati. È infatti cosa nota come, per svariati motivi, il Concilio di Trento facesse molta fatica a decollare e come gli ambasciatori stranieri abbiano volentieri approfittato delle more dei lavori per visitare il Bel Paese. Quando si trattava di colti appassionati d'arte come Claude d'Urfé, il viaggio di piacere si trasformava poi in ghiotta occasione per comprare preziosità o commissionare opere nuove. Tanto più che Claude era presente in Italia, ma il suo spirito rimaneva in Francia, dove il cantiere della sua dimora di campagna era in pieno fervore: che arricchirlo di opere d'arte che condensassero in sé molte tracce di quanto visto in Italia dovesse essere uno dei suoi pensieri coltivati con maggior trasporto si percepisce distintamente proprio nella cappella, molto probabilmente elemento dello stabile concepito completamente *ex novo*, dove alle opere commissionate agli italiani direttamente si mescolano opere più squisitamente francesi ma aperte con decisione al Rinascimento italiano. La corrispondenza italiana di Claude – s'è già detto – è ricchissima, ma sfortunatamente rimane ancora in attesa di essere trascritta e studiata con la debita attenzione: in

---

[11] Cfr. *Instructions et mifsives des Rois très-chrétiens et des leurs ambafsadeurs, et autres pièces concernant le Concile de Trente*, Parigi 1654, *passim*; Guillaume Ribier, *Lettres et mémoires d'Estat des roys, princes, ambassadeurs et autres ministres sous les règnes de François Ier, Henri II et François II*, Parigi 1666, voll. I-II, *passim*.

[12] Cfr. Pauline Madinier, *Le sacrifice eucharistique dans la chapelle de la Bâtie d'Urfé*, "Studiolo" 6, Parigi 2008, pp. 17-38.

[13] Cfr. Thierry Crepin-Leblond, Jean Rosen (a cura di), *Images du pouvoir. Pavements de faïence en France du XIIIe au XVIIe siècle. Catalogue de l'exposition, Bourg-en-Bresse 2000*, Parigi 2000, pp. 153-155.

queste lettere – indirizzate a Francesco I e poi a Enrico II, come anche ai più potenti membri della corte (al ministro plenipotenziario e capo dell'esercito reale, Anne de Montmorency, *in primis*)[14] – Claude parla sì di questioni politiche, ma le digressioni sul bello gustato al di fuori delle aule conciliari abbondano. Tra una digressione e l'altra, è molto verosimile che queste pagine tradiscano la precisa mappa degli spostamenti italici di Claude d'Urfé e facciano anche il nome degli artisti che, responsabili di qualche intervento nella cappella o in qualche altra zona della Bâtie, rimangono ancora senza nome (è ad esempio il caso dei bellissimi rilievi dell'altare, che Philippe Morel propone da tempo di attribuire a Pierino da Vinci, dotatissimo e misconosciuto scultore nipote del ben più celebre Leonardo). In attesa di poter mettere personalmente mano allo spoglio di questo carteggio, ci si limita qui ad indicare le tappe verosimili dell'itinerario italico di Claude d'Urfé.

Nel Cinquecento, il viaggiatore francese che provenisse da Lione raggiungeva l'Italia attraverso il colle del Moncenisio, scendendo quindi su Torino. Una volta in Piemonte, dovendo giungere a Trento, poteva scegliere tra la via del Po fino a Mantova, da cui sarebbe quindi risalito a Trento attraverso Verona, oppure la via di terra, attraverso Brescia, Milano e Verona. Anche se il viaggio per fiume era più spedito e il viaggio via terra prendeva almeno un mese e comportava la minaccia dei briganti, è più verosimile che Claude, che capitanava un corteggio nutrito e appesantito dai molti bagagli di rappresentanza, abbia preso la via di terra. Il suo passaggio per Verona, d'altronde, è certificato dalla paternità veronese del quadro intarsiato del suo oratorio: perché scegliere il lavoro di un artigiano come Francesco d'Orlandino – senz'altro bravissimo, ma per noi altrimenti oscuro – se non per essere transitati per Santa Maria in Organo a contemplare i capolavori del maestro di quest'ultimo, fra Giovanni da Verona, morto ormai nel 1525, quasi un quarto di secolo prima? D'altronde, una volta stabilitosi nella città conciliare, Claude potrebbe anche aver ripetuto le visite a Verona durante lo spostamento verso Mantova: per raggiungere la città gonzaghesca – che gli stranieri già conoscevano come gioiello tra i più splendidi del Rinascimento italiano –, la città scaligera era tappa obbligata, dato che per il viaggiatore era giocoforza la discesa lungo la valle dell'Adige. Per quanto non documentato – di fatto, delle "gite amatoriali" di Claude, non lo è che un soggiorno di due settimane a Venezia, nel febbraio 1547 –, il passaggio dell'ambasciatore francese per Mantova è attestato da alcune peculiarità della Bâtie: dalla frequentazione dei cantieri isabelliani sembra derivare il carattere narrativo della tarsia di Francesco d'Orlandino e l'idea di combinare una grotta (uno spazio manieristicamente *rocaille* denominato *"grotte"* antecede anche la *chapelle* di Claude; fig. 11) con un ambiente dalle pareti rivestite da tarsie, mentre il fregio parlante del palazzo di Paride da Ceresara (opera pordenoniana oggi perduta, ma nota dai

[14] Cfr. Brigitte Bedos Rezak, *Anne de Montmorency seigneur de la Renaissance*, Parigi 1990.

disegni antichi che se ne ricavarono)[15] sembra stare alla radice del fregio di putti e lettere che, per la prima volta, fra Damiano adotta in un suo lavoro (fig. 12).

Quando, nel marzo 1547, il Concilio si trasferisce a Bologna, le sue dinamiche non cambiano e neppure i comportamenti dei partecipanti. I viaggi d'arte fuori Bologna (anche verso centri importanti della tarsia rinascimentale come Ferrara, ad esempio), non mancarono certo; tuttavia – mentre, a detta di ogni straniero, Trento era una città asfissiante che invitava alla fuga –, Bologna era, nel concetto di tutti, la città suadente che Claude ebbe senz'altro voglia di visitare con grande attenzione, andando a curiosare nelle botteghe degli artisti e degli artigiani di cui maggiormente si parlava. È così che la richiesta di realizzare le *boiseries* per la sua *chapelle* viene indirizzata al bergamasco fra Damiano, che all'epoca stava eseguendo gli arredi lignei per i confratelli domenicani di Bologna, città in cui, dopo la formazione e la prima attività bergamasca, risiedeva sin dal 1526.

Fatta eccezione per i grandi pannelli intarsiati con funzione di ancona della cappella e dell'oratorio, e per un pannello con cripto-sigla di fra Damiano[16], le tarsie anticamente alla Bâtie non sono né firmate né datate. Tuttavia, a partire dai primi studi ad esse dedicati agli inizi degli anni Settanta del secolo scorso, l'attribuzione dell'arredo ligneo nella sua quasi interezza allo Zambelli è universalmente condivisa. Essa, d'altronde, sembra trovare conferma in Leandro Alberti: filosofo e teologo domenicano, conventuale in San Domenico a Bologna dagli inizi degli anni Trenta alla morte nel 1552, la cui fama, grandissima tra i contemporanei, fu soprattutto legata al successo internazionale della sua *Descrittione di tutta Italia*. Pubblicata una prima volta a Bologna nel 1550, poi a Venezia (in dieci versioni riviste ed accresciute, tra 1551 e 1631) e infine a Colonia in traduzione latina (nel 1566 e nel 1567), la *Descrittione* trae ampiamente alimento dal lungo viaggio compiuto dal domenicano, tra 1525 e 1528, tra Italia e Francia (la dedica dell'opera a Enrico II e a Caterina de' Medici si giustifica in buona parte con la profonda fascinazione esercitata dalle tappe del viaggio compiute Oltralpe). Nelle sue pagine, fra Leandro cita con entusiasmo fra Damiano, di cui fu confratello a Bologna, di cui apprezzava molto lo stile d'intarsio e che fu senz'altro agevolato, nella sua ricerca di commissioni, dall'opera di mediazione del fine letterato. Questo, precisamente, quanto fra Leandro scrive di fra Damiano:

> "Frate Damiano converso dell'ordine de i Predicatori, è stato huomo di tanto ingegno quanto si sia ritrovato insino ad hora al mondo (che si sappia) in commettere legni insieme, con tanto artificio, che paiono pitture fatte col penello, come chiaramente si può vedere nell'opere da lui fatte nella sua patria nella

[15] Cfr. Elena Parma, *Fregi parlanti cinquecenteschi*, in Anton W.A. Boschloo - Edward Grasman - Gert J. Van der Sman (a cura di), *Aux quatre vents. A Festschrift for Bert W. Meijer*, Firenze 2002, pp. 65-72.

[16] Cfr. *infra*.

> chiesa di S. Domenico, et nella città di Bologna, et in più luoghi di Europa, ove sono state portate le sue eccellenti opere. [...] nella città di Bologna [...] essendo venuto Papa Clemente settimo, et Carlo quinto Imperatore nel 1531 per coronare, et l'altro per essere coronato della corona dell'Imperio Romano, non si isdegnarono amendue di voler minutamente considerare tante eccellenti opere, et sommamente poi lodarle. Il simile fecero i Cardinali, Prencipi, et Signori, et ch'erano venuti alla coronazione dell'imperatore. Assai altre opere ha fatto, che sono state portate in quà, et in là per Europa, che fanno meravigliare ogni grande ingegno, vedendo la sottilezza della comissura di detti lavoreri, et fra l'altre una capelletta con l'ancona dell'altare di Enrico II Re di Francia, et con l'ancona fatta a Paolo terzo moderno Papa, et con molte altre, che saria longo in ramentarle. [...]"[17].

Enumerando i lavori di maggior prestigio del confratello fra Damiano, quindi, fra Leandro menziona, tra le opere realizzate fuori Italia, una piccola cappella con pala d'altare per il re di Francia Enrico II. Fra Leandro frequentava quotidianamente fra Damiano ed era perfettamente a conoscenza della destinazione dei suoi lavori; se nella *Descrittione* si riferisce ai lavori di intarsio per la Bâtie come risultato, non della commissione di un ambasciatore francese, ma della richiesta diretta del re di Francia, è certo per ragioni encomiastiche: una falsa dichiarazione così non poteva che blandire l'orgoglio di mecenate di Enrico II, mentre la memoria dell'artigiano bergamasco, morto nel 1549, non ne poteva che uscire fortificata in gloria.

Per correttamente valutare l'impatto della personalità di Claude nella commessa della spalliera per la Bâtie, giova ora ripercorrere, per sommi capi, la vicenda umana ed artistica di fra Damiano, cercando di mettere soprattutto a fuoco i caratteri eminenti dello stile del *lignarius opifex* nella sua attività altrimenti ancorata al territorio italiano.

Nato verso il 1480 in una famiglia di intagliatori delle valli di Bergamo, fra Damiano dovette entrare nel convento domenicano di Santo Stefano, sito nei pressi dell'attuale Porta San Giacomo di Bergamo, agli inizi del Cinquecento. Secondo la testimonianza del Michiel, egli dovette formarsi con lo stesso maestro di fra Giovanni da Verona, il converso istriano fra Bastian Virgola, a Venezia, presso la scuola di Sant'Elena[18]. Prima opera certa degli esordi artistici dello Zambelli sono le trentuno tarsie dei dossali di San Bartolomeo, qui arrivate dopo un lungo periplo a seguito della distruzione di Santo Stefano[19]. La cronologia, incertissima, oscilla tra 1504 e 1526; fra Damiano mostra già qui tutti i punti di forza e tutte le fragilità che gli anni non faranno che amplificare. Nelle tarsie per Santo Stefano, in effetti, vi è una buona padronanza delle regole della prospettiva matematica e anche

[17] Cfr. Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Venezia 1553, p. 366r.

[18] Cfr. Marco Antonio Michiel, *Notizia d'opere del disegno*, Firenze 2000, p. 46.

[19] Cfr. Vittorio Polli, *Le tarsie di San Bartolomeo in Bergamo del frate Damiano Zambelli*, Clusone 1995.

un certo interesse per gli effetti calligrafici delle venature peculiari ad ogni legno. Ma la resa della figura umana non è sempre felice (rasenta anzi spesso lo stereotipo infantile) e la sua tecnica è semplificata rispetto a quella degli olivetani, a sua volta esemplata sui prototipi fiorentini: se i più antichi maestri sbalzano le figure sminuzzandone le superfici in una fitta tessitura di legni sfumati, fra Damiano ritocca con punta metallica arroventata e sfuma con la sabbia rovente ampie campiture di legni. Inoltre, mentre l'attività di disegnatore autonomo dei propri cartoni è attestata per diversi intarsiatori (è il caso di fra Giovanni), fra Damiano attinge in tutta evidenza idee da una gran quantità di pittori che continua a reimpiegare fino alla fine dei suoi giorni. Lotto – che durante la lunga gestazione del coro per Santo Stefano fu chiamato non solo a dipingere la *Pala Martinengo* (1513-1516), ma anche l'affresco con il *Martirio di santa Caterina* sulla facciata in muratura del coro (1521) – dovette certo rendersi conto di questi limiti dell'artigiano se, interrogato dai fabbricieri di Santa Maria Maggiore su chi incaricare dell'impresa del nuovo coro, fece, come noto, il nome di Gian Francesco Capoferri, allievo dello Zambelli, e non dello Zambelli stesso – suscitando quel famoso e violento sfogo d'ira che lasciò molto turbata l'anima bella e inquieta del pittore veneto[20].

Nel 1526 fra Damiano viene chiamato a Bologna per attendere al rinnovamento integrale degli arredi lignei presso la casa madre di San Domenico. Accetta di buon grado, non solo per allontanarsi da una vicenda dolorosa, ma anche perché Bologna, oltre ad ospitare la tomba del suo santo fondatore, era città universitaria importante. Di lì a poco, tra l'altro, sarebbe diventata centro di richiamo internazionale perché scelta come sede di incoronazione di Carlo V da parte di Clemente VII[21]. Consulente iconografico dei lavori di fra Damiano, nonché suo procacciatore di commesse al di fuori della cinta conventuale, dovette essere il colto fra Leandro Alberti. La tavola eseguita da fra Damiano verso il 1543 per fra Sabba da Castiglione (fig. 13), oggi presso la pinacoteca di Faenza, è un esempio degli svariati lavori esterni all'ordine a cui lo Zambelli attese[22]. Della piccola ma raffinatissima tavola per il consumo dei propri pasti frugali di cavaliere gerosolimitano, non si conserva oggi che il piano intarsiato: il basamento scolpito è perduto, ma il piano intarsiato è superbo esempio delle capacità del converso domenicano bergamasco di sfruttare le potenzialità decorative delle venature dei legni embricati in disegno astratto; capacità che fra Damiano esibisce anche in diversi dossali sia nel coro di San Domenico a Bologna che nella spalliera

[20] Cfr. Luigi Chiodi (a cura di), *Lettere inedite di Lorenzo Lotto*, Bergamo 1968, pp. 74-75.

[21] Cfr. Gaetano Giordani, *Della venuta e dimora in Bologna del Sommo Pontefice Clemente VII, per la coronazione di Carlo V Imperatore celebrata l'anno MDXXX*, Bologna 1842; Giovanni Sassu, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna (1529-1530)*, Bologna 2007.

[22] Cfr. M. Ferretti, Anna Colombi Ferretti, *Due amici di fra Sabba: Damiano da Bergamo e Francesco Menzocchi*, in Anna Rosa Gentilini (a cura di), *Sabba da Castiglione 1480-1554. Dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza. Atti del convegno, Faenza, maggio 2000*, Firenze 2004, pp. 379-436.

per la Bâtie d'Urfé (utilizzando, tra l'altro, cartoni comuni, semplicemente ruotati dall'orizzontalità alla verticalità; figg. 14-15). Anche in virtù della sua esperienza francese, proprio fra Leandro dovette essere il *trait-d'union* tra l'artigiano bergamasco e l'ambasciatore francese Claude d'Urfé. L'opera più importante realizzata da fra Damiano per i confratelli bolognesi di San Domenico fu il coro (fig. 16), opera monumentale, cui lungamente attese dal 1537 alla morte nel 1549 (e in realtà compiuta postuma dalla sua grande bottega nel 1551), giunta sin noi per quanto movimentata e ampiamente ridisegnata a partire dal 1625. I lavori per la Bâtie nascono in un momento di sospensione o rallentamento della fase finale dell'esecuzione del coro bolognese.

Per quanto il santo fondatore dell'ordine di cui fra Damiano indossava l'abito, Domenico di Guzman, non si sia espresso sui caratteri dell'arte che doveva essere praticata ad uso del suo ordine[23] e per quanto all'ordine domenicano appartengano artisti che hanno antiteticamente interpretato la pratica artistica (alla pauperistica e chiarissima interpretazione dell'Angelico, tutto sommato, si contrappone quella fastosa di fra Damiano; cosicché se Beato Angelico rinuncia anche all'oro delle aureole, fra Damiano arricchisce la tessitura dei suoi legni con inserti in madreperla e metalli), la vocazione narrativa di fra Damiano è senz'altro da ascrivere alla sua appartenenza all'ordine di san Domenico. Accade così che, fatta eccezione che alla Bâtie d'Urfé, le tarsie di fra Damiano abbiano gli stessi contenuti della predicazione dell'ordine (a partire dalle storie del santo fondatore e, prima ancora, di Cristo) e si appoggino spesso ad iscrizioni che ne chiariscono il contenuto[24]. Non ha invece nulla di domenicano – né di afferente all'*humilitas* che deve normalmente informare l'*habitus* esistenziale del buon cristiano, specie quando facente parte del gruppo dei religiosi consacrati – l'assoluta immodestia di fra Damiano, che l'aneddotica ci ricorda in rapporto di stretta dimestichezza coi potenti dell'epoca (con Carlo V in particolare) e che, del tutto incurante della prescrizione al capitolo 57 della *Regula Benedicti* inerente l'obbligo per l'artista consacrato di sparire nella sua opera (capo a cui, in assenza di precisa legislazione in materia artistica del proprio ordine, ogni membro del clero regolare d'Occidente era comunque tenuto ad uniformarsi), non omette di lasciare la propria firma su ogni lavoro. Spesso anche più di una firma per opera; e spesso usando pure l'imperfetto (come fa nel coro di San Domenico e anche sull'*Ultima cena* per la Bâtie: "*Frater Damianvs conversvs bergomas or-/dinis prœdicatorvm faciebat MDXLVIII*"). L'uso di questo tempo verbale gli fu probabilmente suggerito da fra Leandro, che ben sapeva come Plinio, nell'introduzione della sua *Naturalis Hi-*

[23] Cfr. Marie-Humbert Vicaire, *L'imitation des apôtres. Moines, chanoines, mendiants (IVe-XIIIe siècles)*, Parigi 1963.

[24] Cfr. Christian Heck (a cura di), *Qu'est-ce que nommer? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, Turnhout 2010.

storia, ricordasse le firme all'imperfetto di Apelle – che il Rinascimento identificava con il più grande artista della classicità e la cui grandezza, nell'*opinio communis* di letterati ed artisti dell'epoca, trovava espressione anche nel persistente scontento per la propria prestazione (considerata un'opera sempre *in fieri*, che non sarebbe mai giunta a compimento durante la vita dell'artista e che, per questo, andava firmata con un tempo al passato indicante durata)[25]. Nella sua *Descrittione*, fra Leandro non associa mai esplicitamente fra Damiano ad Apelle; ma il paragone è implicito, specie nel racconto delle visite di Carlo V all'*atelier* bolognese del converso (che altro non sono che l'attualizzazione delle visite di Alessandro alla bottega di Apelle), e viene apertamente esplicitato nel 113° dei *Ricordi* di fra Sabba (pubblicati per la prima volta nel 1542):

> "fa con il legno tutto quello che a pena farebbe il grand'Apelle con il pennello, anzi a me pare che li colori di quei legni siano più vivi, più accesi e più vaghi di quelli che usano li pittori, di sorte che questi degnissimi lavori si possono dir essere una nova pittura eccellentemente colorita senza colori"[26].

Nonostante la sua poco simpatica poca modestia e nonostante i limiti della sua maniera d'intarsio, fra Damiano aveva un sentimento della policromia e della bellezza sofisticata che entrò in facile risonanza con le corde manieriste dell'epoca. In Italia, così, si ispirarono ai suoi modi, non solo gli intarsiatori da lui cresciuti nella sterminata bottega di Bologna, ma anche legnaioli di altre zone, come gli intarsiatori-liutai appartenenti alla famiglia dei Virchi (fig. 17)[27]. E, in Francia, il gusto per le venature a vista che contraddistingue molti episodi della spalliera della cappella per Anne de Montmorency a Ecouen (oggi presso la *chapelle Saint-Louis* del *domaine de Chantilly*; fig. 18) dipende verosimilmente dall'ispirazione a questo modello; così come molti episodi dell'arte del mobilio sbocciata in Francia giusto nella seconda metà del Cinquecento.

Nel suo lavoro per la Bâtie d'Urfé, fra Damiano è "molto se stesso" nel momento in cui traduce in forma di mosaico ligneo ed ottima padronanza prospettica di un sontuoso impianto architettonico un episodio narrativo come l'*Ultima Cena* per l'altar maggiore della cappella, firmandola pure all'imperfetto. Si esprime ancora del tutto nella sua maniera nei bellissimi pannelli a motivo decorativo astratto che, potenzialmente altrettanti piani di

[25] Cfr. *Pline l'Ancien à la Renaissance. Actes du colloque organisé par l'Université de Franche-Comté, Besançon, mars 2009*, Turnhout 2011; Mathilde Bert, *Lectures, réécritures et peintures à partir de Pline l'Ancien. La réception de l'Histoire Naturelle en Italie, de Pétraque à Vasari*, tesi dottorale in storia dell'arte, Université de Liège-Université de Paris I, 2012.

[26] Cfr. Sabba da Castiglione, *Ricordi ovvero ammaestramenti*, Faenza 2004, *passim*.

[27] Sui Virchi liutai la bibliografia è più ricca che su quelli intarsiatori. Per un compendio dei due profili professionali della famiglia, cfr. Elena Bugini, *Musica, scultura, arti applicate*, "I Quaderni della Fondazione Ugo Da Como" V, Brescia 2003, pp. 17-59.

tavolo, ben consuonano anche con il gusto francese di rivestire le pareti con preziosi tessuti (per ragioni termiche, molto diffusa pratica che non lo è altrettanto da noi; pratica di cui si trovano anche molte testimoniante miniate e che ha la sua manifestazione più celebre e sontuosa, sin dal Medioevo, nell'arte dell'arazzo). Ci sono però delle irregolarità da ricondurre alla personalità del committente al suo impatto.

Il fregio parlante al registro superiore del mobile per la Francia – per cominciare con qualcosa che, tutto sommato, non spiacque all'artefice; tanto che ne fece poi uso nel compimento del coro bolognese (fig. 19) – è un decoro che fra Damiano sperimenta per Claude d'Urfé per la prima volta e che deriva dalla più che probabile "puntata" mantovana di Claude. Nel lavoro intarsiato di fra Damiano i putti – cristianizzati in piccoli angeli dalla dotazione di un paio d'ali – giocano con strumenti della Passione e con le lettere di un'iscrizione in cui si fondono tre citazioni – dal vangelo di Giovanni, da un inno di san Tommaso per le feste del *Corpus Domini* e da un testo liturgico del canone della messa – che tutte alludono all'eucaristia intesa come sacrificio che sempre si rinnova e non come semplice ricordo del giovedì santo[28]. Come si evince dai documenti superstiti sul gentiluomo francese, la sensibilità all'eucarestia come sacrificio, non ancora crucialissima nella disputa coi luterani e quindi non così fortemente sentita da tutti i cattolici, fu invece assai nelle corde di Claude d'Urfé – che in tal direzione interpretativa dovette orientare la restituzione dei temi concordati con il converso bergamasco. Inoltre, la sua sensibilità di umanista al dettato classico-rinascimentale del *serio ludere* concorre alla scelta di fra Damiano di sottolineare la serietà del tema eucaristico alluso da *arma Christi* ed iscrizioni scatenandovi attorno il girotondo gioioso di bimbi che giocano.

Rientrano nei temi senz'altro nelle corde di Claude, ma altrimenti non frequentati da fra Damiano, anche i paesaggi o le architetture spopolati (fig. 20); temi che, riducendo al minimo se non al nulla, la presenza umana che normalmente affolla i quadri narrativi del converso bergamasco (fig. 21), fanno eco al desiderio di silenzioso raccoglimento dell'ambasciatore e dell'uomo di corte in realtà, per natura, tanto poco voglioso di sodalità. In tal senso si spiegano anche le figurazioni che – poche, tra l'altro – si concentrano su una coppia di solitari della storia sacra: Elia (protagonista tra l'altro di uno dei quadri di Siciolante alle pareti) e Gerolamo (figg. 22-23). Nell'esicasmo di quest'ultimo padre della chiesa, oltretutto, trova probabile spiegazione l'iscrizione *"Mens sana in corpore sano"* sulla volta stuccata dell'oratorio.

[28] L'identificazione delle tre citazioni si deve a Olga Raggio, che ne disserta nel suo contributo del 1972: *"Maiorem hac dilectione(m) nemo habet"* (da *Evangelium secundum Ioannem* 15, 13); *"[Amoris enim impetv,] se nascens dedit socivm, convesc[i]ens in œdvlivm, (se) morie(ns) in (pretivm, se) regnans (i)n prœmium"* (dall'inno *Verbum Supernum Prodies* che san Tommaso scrive per le lodi del *Corpus Christi*); e *"Tibi igitur o Christe gloria [...] hanc mensam, hoc sacrificivm viventes ac mortvi"* (citazione probabilmente mutuata da un testo liturgico del canone della messa).

Da ascrivere ad un'esplicita richiesta del committente c'è anche la netta prevalenza, tra i soggetti degli intarsi della cappella, di architetture e nature morte (figg. 24-25), molto tipiche della stagione più fulgida dei *magistri perspectivae*, ma altrimenti poco amate dal narratore domenicano. La regolare alternanza dei due soggetti era *topos* dei lavori degli intarsiatori fino all'acme di fra Giovanni da Verona, di cui Claude dovette infervorarsi visitando gli studioli sparsi per l'Italia da vari signori del Rinascimento (come Federico da Montefeltro o Isabella d'Este). Gli studioli nascevano come luoghi d'elezione, in cui le regole della prospettiva matematica costituivano una sorta di anticipazione di assi e coordinate cartesiane, si proponevano come microcosmi dallo spazio e dagli oggetti razionali che, innervati dalla legge del numero, costituivano un autentico inno al concetto di *harmonia mundi*; concetto di radice classica, molto sentito nel Rinascimento ma messo seriamente in discussione dalla Riforma[29]. Fra Damiano dimostra sin dalle prime opere di conoscere bene la prospettiva, ma il suo gusto lo portava a sfruttarla semplicemente per rendere più scenografici i fondali. È certo su domanda di Claude che, contro i suoi desideri, il converso bergamasco compie un passo indietro e si comporta come un "maestro della prospettiva" facendo della prospettiva (e quindi della matematica) il contenuto dell'immagine. Che fra Damiano involvesse molto controvoglia ce lo dice la firma criptata con cui sigla la sequenza delle tarsie francesi (fig. 26). L'unica firma nota di fra Giovanni da Verona, assume la forma discreta di un indirizzo di lettera (fig. 27) all'interno di una natura morta intarsiata del coro di Santa Maria in Organo: è la sua opera incunabolo e l'artefice evolverà subito alla maggior discrezione imposta da Benedetto, per cui, sparendo all'interno delle sue opere, egli – monaco ancor prima che artista – non lascerà più traccia del tuo nome sulle sue opere. Alla patente dichiarazione di paternità della pala d'altare con firma in calce, fra Damiano affianca, nella spalliera, una firma più nascosta, proprio in forma di indirizzo apposto sulla busta rigida di una lettera. Essa è inserita in quello che sembrerebbe il ritratto del proprio scrittoio (fig. 28), con arnesi dello scrivere posti su uno zoccolo prismatico. L'indirizzo-firma, sciolte le abbreviazioni tipiche dell'epoca, sembrerebbe recitare (sia pur con qualche incertezza legata ai molti restauri e riscritture subiti dalla tarsia): "*Ill(ustrissimo) D(amia)n(o) D(omi)no / m(i)ll(iti) con(vent)t(us) / oss(ervandissimo) d(an)d(a)*"[30]. Sul basamento a prisma fra Damiano fa però comparire un'altra iscrizione: *"Domine ante te / omne deside-/rium meum"*. Si tratta del verso 10 del salmo 38, una sorta di grido del peccatore angosciato che confessa a Dio che troppo spesso i

[29] Lina Bolzoni ha parlato di questi spazi come di "teatri della memoria" proprio perché, in essi, l'uso rigoroso della matematica consentiva il rapido recupero dei concetti, cfr. Lina Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995. Più in generale, sulla configurazione e la semantica dello studiolo, cfr. Wolfgang Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena 2005.

[30] Ringrazio Adelaide Ricci per l'ipotesi di scioglimento dell'iscrizione.

suoi desideri non corrispondono con quello che Dio gli chiederebbe. Si trattava certo di un richiamo valido anche per il proprietario della cappella (che, ritirandosi nel suo oratorio, avrà certo pensato spesso a quanto la sua indole schiva gli avesse resa poco gradita la veste di diplomatico in terra straniera). Ma la confessione sembra innanzitutto procedere dal cuore del converso domenicano: egli conosceva bene i suoi peccati d'orgoglio e, dopo aver letto la lettera con la quale l'ambasciatore in Italia di un importante re straniero gli chiedeva la realizzazione di una cappella-studiolo, egli avrà probabilmente pensato di quanto maggiormente avrebbe preferito non assecondare la domanda e continuare a lavorare, e finalmente compiere, il coro di San Domenico.

L'ottica della regressione nel linguaggio dei *magistri perspectivae* spiega anche la particolare bellezza dell'unica natura morta a soggetto musicale (fig. 29) tra quelle intarsiate da fra Damiano per Claude d'Urfé. Unica, tra l'altro, delle nature morte a soggetto musicale nel *corpus* delle tarsie francesi del XVI secolo: *corpus* che, solo in parte legato allo sforzo dei maestri italiani (alcuni trasferitisi concretamente, come quelli che lavorarono per Georges d'Amboise al castello di Gaillon verso il 1510; altri attivi alla distanza, come fra Damiano) e *corpus*, invece, per massima parte legato all'arte tutta da affinare di legnaioli francesi neofiti, risulta quantitativamente poco significativo e qualitativamente molto discutibile. Come gli italiani dell'epoca, in continuità con il pensiero classico, anche i francesi riconoscevano comunque alla musica lo statuto superiore di arte-scienza[31] e per questo, con ogni probabilità, preferirono continuare a rappresentare musicisti e strumenti musicali ad intaglio, piuttosto che ad intarsio, come con bravura avevano imparato a fare già nel Medioevo (fig. 30). Facendo il debito confronto con liuti e partiture che pure compaiono in altre opere di fra Damiano – ad esempio nella coeva esperienza di Bologna (fig. 31) – l'artigiano non è mai altrettanto preciso ed accurato. E neanche tanto attento al simbolismo dei numeri, viceversa così importante per i *magistri perspectivae*: alla Bâtie, il numero complessivo delle voci dei due canoni intarsiati sulle due pagine del libro di musica posto sulla destra del liuto intarsiato è 4+7, ovvero 11, cioè il numero delle corde che monta il liuto posto accanto[32]. L'11 è il numero dell'imperfetta armonia umana in quanto 12 che difetta dell'unità, dove il 12 è numero dell'armonia celeste perfetta, dato che numero degli angeli posti a protezione delle porte della Gerusalemme celeste. Ecco allora che il pannello va letto congiuntamente alle quattro vetrate della cappella, oggi in una

[31] Cfr. Philippe Vendrix, *La musique à la Renaissance*, Parigi 1999; Christelle Cazaux, *La musique à la cour de François Ier*, Parigi 2002; Muriel Barbier, Benoît Damant (a cura di), *Un air de Renaissance, la musique au XVIe siècle*, Parigi 2013.

[32] Per la trascrizione diplomatica dei due canoni, cfr. Gustave Reese, *Musical composition in Renaissance Intarsia*, "Medieval and Renaissance Studies" II, Durham 1966, pp. 74-97; Volker Scherliess, *Musikalische noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Hamburg 1972, pp. 60-61 e 92-94.

collezione privata di Digione, ciascuna delle quali esibisce dodici angeli musici (fig. 32)[33]. Se poi l'armonia universale era, già dal Medioevo, più facilmente rappresentata da un concerto di angeli cantori e non di strumentisti come si vedeva invece alla Bâtie – dacché la Chiesa cattolica ha sempre considerato la voce superiore a qualsiasi strumento musicale, perché strumento direttamente creato da Dio[34] –, questo dipende certo da un'altra richiesta specifica del committente: la Bâtie d'Urfé si trovava nella regione di Lione; città che, con Parigi, era nel Cinquecento la capitale francese della manifattura degli strumenti musicali[35]. I giochi aritmosofici che nutrono il singolo pannello intarsiato e lo vincolano allo spazio in cui è inserito, sono tipici dell'*ars tarsiata* degli autori di studiolo, non della più trasparente narrazione di fra Damiano.

E ancora, procedendo nell'individuazione di ciò che, nel prodotto di fra Damiano, non dipese dai suoi gusti, ma da quelli di Claude d'Urfé: la sequenza delle tarsie di fra Damiano per la Bâtie poggia su uno zoccolo intagliato con motivi ad ovali ed intreccio sobriamente dorati (fig. 33) che si ispirano a quanto, intorno al 1540, l'italiano Scibec da Carpi andava realizzando per la galleria di Francesco I a Fontainebleau (fig. 34)[36]. Per quanto fra Damiano dovesse senz'altro sovrintendere all'esecuzione anche di questa parte del suo mobile (dato che il gioco di incastri tra le parti è perfetto e depone per una concezione assolutamente unitaria), non fu quasi certamente lui a disegnarla e a scolpirla. Il miglior scultore della sua bottega era suo fratello Stefano, già autore del coro intagliato dei benedettini di San Pietro a Perugia[37] e quasi di sicuro artefice anche di questa finitura per il fratello Damiano; il disegno si deve probabilmente al Vignola che, allora a Bologna, faceva tesoro di quanto dell'arte francese appreso collaborando al cantiere di Fontainebleau tra 1541 e 1543[38]. Basamenti di questo tipo, decisamente francesizzanti, mancano nel restante *corpus* di fra Damiano: ecco quindi un altro condizionamento sulle cifre più caratteristiche della sua arte sicuramente indotto dalle richieste del committente.

---

[33] La controversa attribuzione del cartone di queste vetrate è affrontata, da ultimo, in: Vanessa Selbach, *De la diversité des activités d'un peintre à Lyon au XVIe siècle: le cas de Bernard Salomon et Pierre Eskrich (vers 1540-1580)*, in Frédéric Elsig (a cura di), *Peindre à Lyon au XVIe siècle*, Cinisello Balsamo 2014, pp. 75-89.

[34] Cfr. Emanuel Winternitz, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino 1982, pp. 54-121.

[35] Cfr. Florence Gétreau, *Instrument making in Lyon and Paris around 1600*, in *Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunders (2005)*, Michaelstein 2007, pp. 1-22.

[36] Cfr. Carmelo Occhipinti, *Francesco Scibec da Carpi, maestro intagliatore alla corte di Fontainebleau*, in Manuela Rossi (a cura di), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati. Atti del convegno, Carpi 2002*, Udine 2004, pp. 278-295.

[37] Cfr. Martino Siciliani, *Opere lignee dell'Abbazia di San Pietro in Perugia. Il coro della basilica. Arte teologia e simbologia*, Perugia 2000.

[38] L'attribuzione al Vignola dei cartoni si trova nei contributi di Olga Raggio. Sul Vignola, cfr. Bruno Adorni, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2008.

Concludendo. Il mobile oggi posto nella galleria 502 del Metropolitan Museum di New York si situa alla confluenza del modello della spalliera intagliata e dorata di successo in Francia a partire dall'incunabolo di Scibec da Carpi a Fontainebleau e dei capolavori dei *magistri perspectivae* italiani, soprattutto nella loro primigenia veste di autori di studiolo, ma con una certa apertura anche sugli *exploits* narrativo-ebanistici della stagione tarda della tarsia prospettica italiana. Con la sua interpretazione personale del cattolicesimo e dell'umanesimo, il committente Claude d'Urfé influenza profondamente gli artigiani coinvolti – anche Francesco Orlandini, non solo fra Damiano – che, attraverso una contaminazione reciproca di paradigmi italiani e francesi, arrivano a realizzare un mobile d'intarsio e scultura lignea che non avrebbe mai potuto essere realizzato in Italia.

Questo lavoro – e quindi questa particolare variante del linguaggio del "nostro" fra Damiano Zambelli – ebbe un qualche impatto sulle successive evoluzioni dell'arte francese, soprattutto sull'arte locale di lavorare il legno (già da secoli raffinatissima, anche in virtù della gran quantità di materia prima fornita dalle foreste francesi)? Per quanto riguarda le eventuali influenze nel Lionese, è per il momento molto difficile rispondere alla domanda: sul finire del 2012, un convegno a Ginevra, ha dimostrato come si sia ancora molto indietro nello studio dell'arte del Rinascimento lionese[39]. La tentazione sarebbe quella di escludere a priori un influsso significativo, dato che la cappella che ospitava questo piccolo gioiello eminentemente dovuto al lavoro del bergamasco fra Damiano e della sua bottega bolognese, non era che spazio privatissimo di una residenza privata. Ma la risposta va verificata, innanzitutto, sulla produzione locale di mobili, le cui molte vestigia, molte presenti anche il collezioni pubbliche e non solo in residenze private, si incominciano a studiare proprio in questo breve giro d'anni.

È comunque innegabile che i rapporti personali che intercorsero tra il potente ed ambizioso Anne de Montmorency e il mite e colto Claude d'Urfé si siano tradotti nell'adozione di certi tratti del linguaggio di fra Damiano all'interno del castello d'Ecouen, cantiere prediletto dal capo delle milizie di Francesco I e, poi, di Enrico II: il gusto per le venature a vista che ancora si apprezza nel mobilio oggi migrato presso il Musée Condé di Chantilly (è il caso di molti sfondi delle tarsie di figura della cappella di Anne de Montmorency, datate anch'esse 1548; e del tavolo detto del "ceppo di vigna", proprio per indicare l'evidenza della venatura dell'essenza sfruttata nella fabbricazione; fig. 35)[40] ne è la testimonianza più parlante. E, per i bergamaschi, lusinghiera.

---

[39] Gli atti del convegno *Peindre à Lyon au XVIe siècle*, curati dal coordinatore Frédéric Elsig, sono ricordati alla nota 33.

[40] Cfr. Raoul de Broglie, *La table du cep de vigne*, "Le Musée Condé" 2, s.l. 1972, pp. 13-14. Più in generale, cfr. Anne Forray-Carlier, *Le mobilier du château de Chantilly*, Digione 2010.

Fig. 1. Bâtie d'Urfé (Saint-Etienne-le-Molard, XIV-XVI secolo).

Fig. 2. Spalliera della cappella della Bâtie d'Urfé, oggi a New York, Metropolitan Museum (particolari della zona altare e dell'ingresso dell'oratorio).

Fig. 3. Spalliera della cappella della Bâtie d’Urfé, oggi a New York, Metropolitan Museum (particolari della zona altare e dell’ingresso dell’oratorio).

Fig. 4. L’interno della *chapelle d’Urfé* a Saint-Etienne-le-Molard come si presenta oggi.

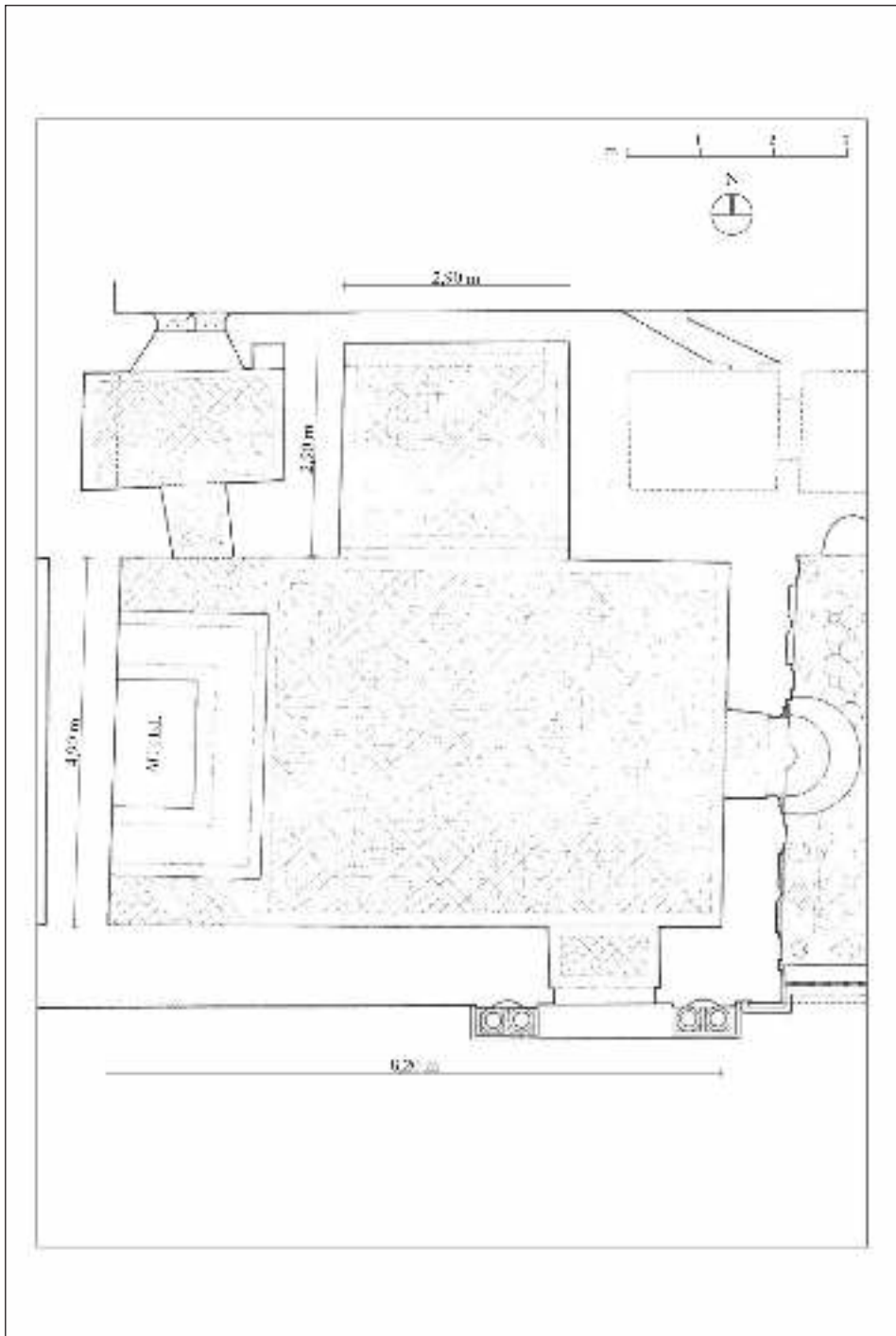



Fig. 5. Pianta della cappella della Bâtie d'Urfé a Saint-Etienne-le-Molard.

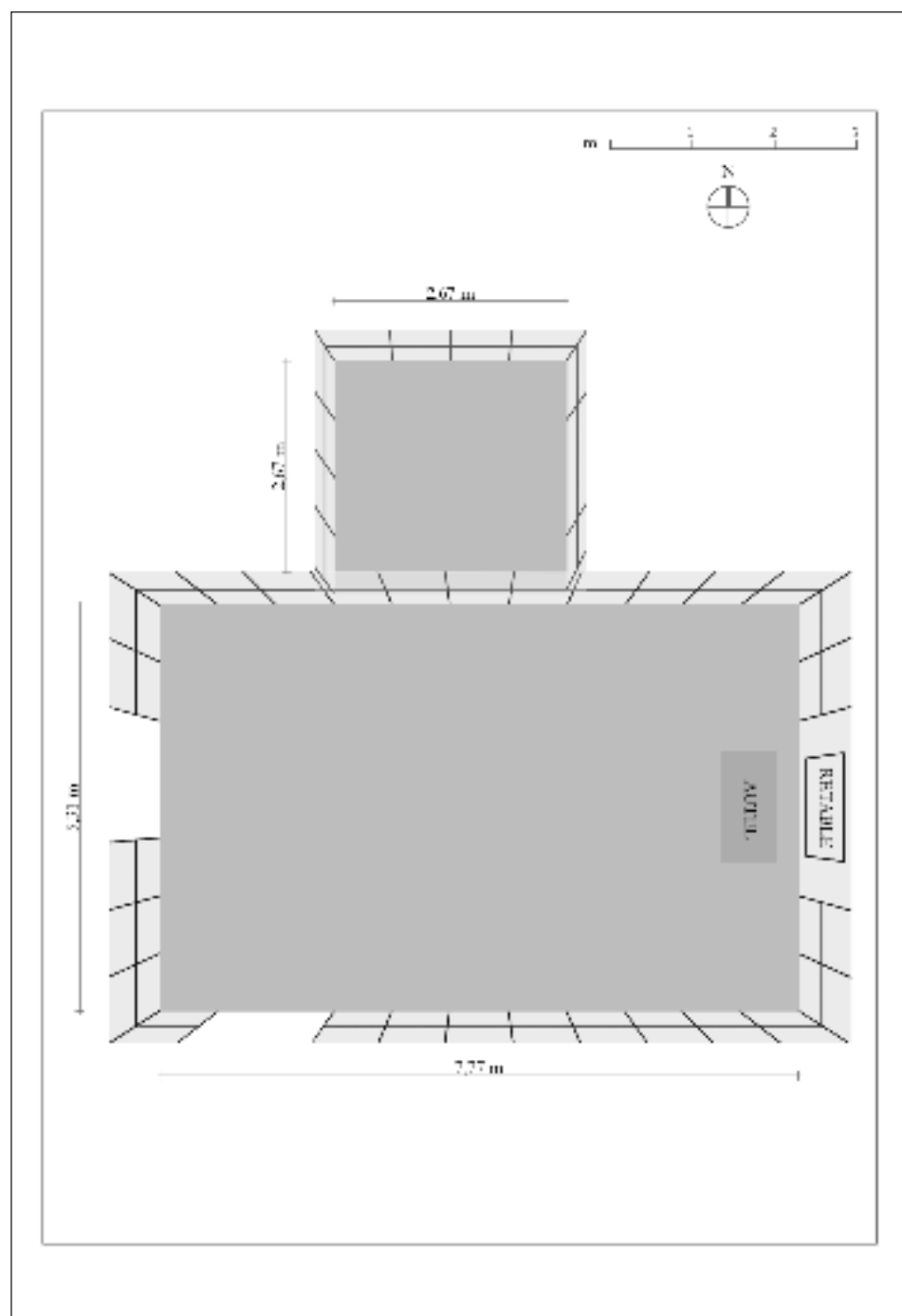



Fig. 6. Pianta della cappella della Bâtie d’Urfé nella ricostruzione alla galleria 502 del primo piano del Metropolitan Museum.

Fig. 7. Francesco d'Orlandino, *Discesa dello Spirito Santo*, 1547 (pala d'altare intarsiata dell'oratorio della Bâtie d'Urfé).

Fig. 8. Damiano Zambelli, *Ultima cena*, 1548 (pala d'altare intarsiata della cappella della Bâtie d'Urfé).

Fig. 9. Particolare della *Discesa dello Spirito Santo* di Francesco d'Orlandino.

Fig. 10. Natura morta con strumenti del martirio di Cristo: pannello intarsiato di fra Damiano Zambelli per le pareti della *chapelle d'Urfé*.

Fig. 11. Grotta della Bâtie d'Urfé.

Fig. 12. Fra Damiano Zambelli: fregio di putti e iscrizione di contenuto sacro al vertice della spalliera della Bâtie d'Urfé.

Fig. 13. Piano di tavolo intarsiato di fra Damiano Zambelli per fra Sabba da Castiglione, 1543 (Faenza, Pinacoteca Comunale).

Fig. 14. Coppia di dossali intarsiati del coro di fra Damiano per San Domenico a Bologna (1537-1551).

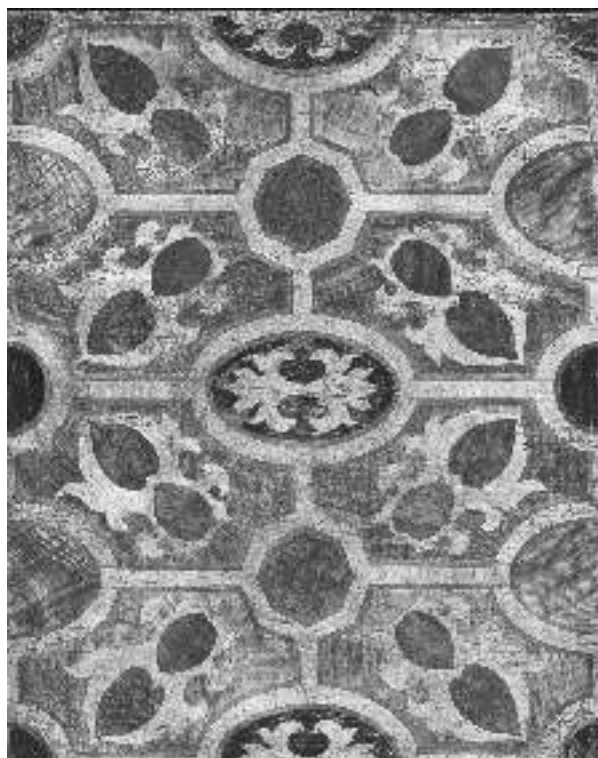



Fig. 15. Pannello decorativo della spalliera intarsiata della Bâtie d'Urfé.

Fig. 16. Doppio ordine dei dossali di coro in San Domenico a Bologna.

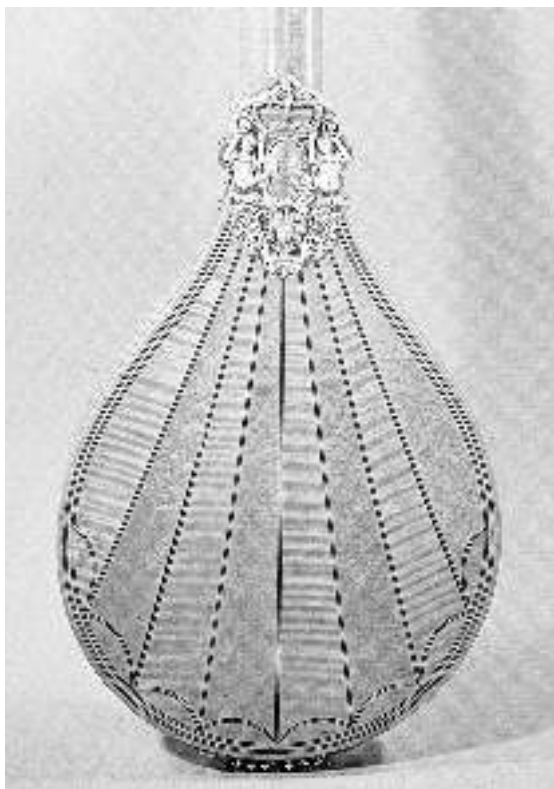



Fig. 17. Gerolamo Virchi, *Cetera per l'arciduca Ferdinando II del Tirolo* (particolare del fondo), 1570 circa (Vienna, Kunsthistorisches Museum).

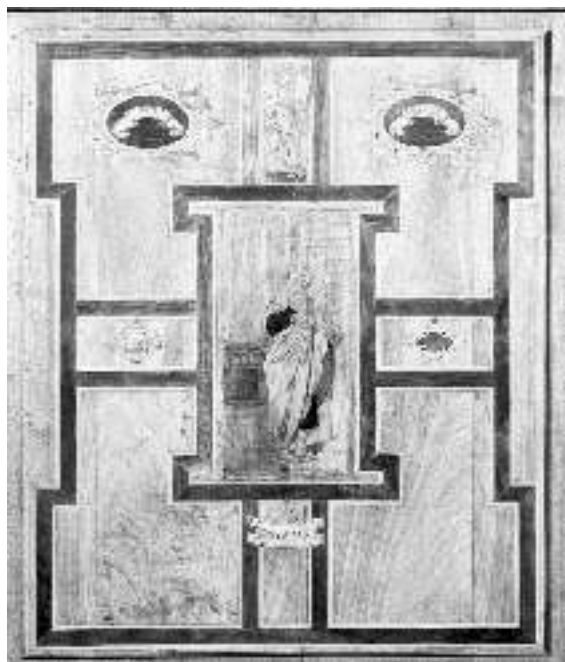



Fig. 18. Pannello della spalliera intarsiata della cappella del castello di Ecouen, oggi presso la cappella del castello di Chantilly (1548).

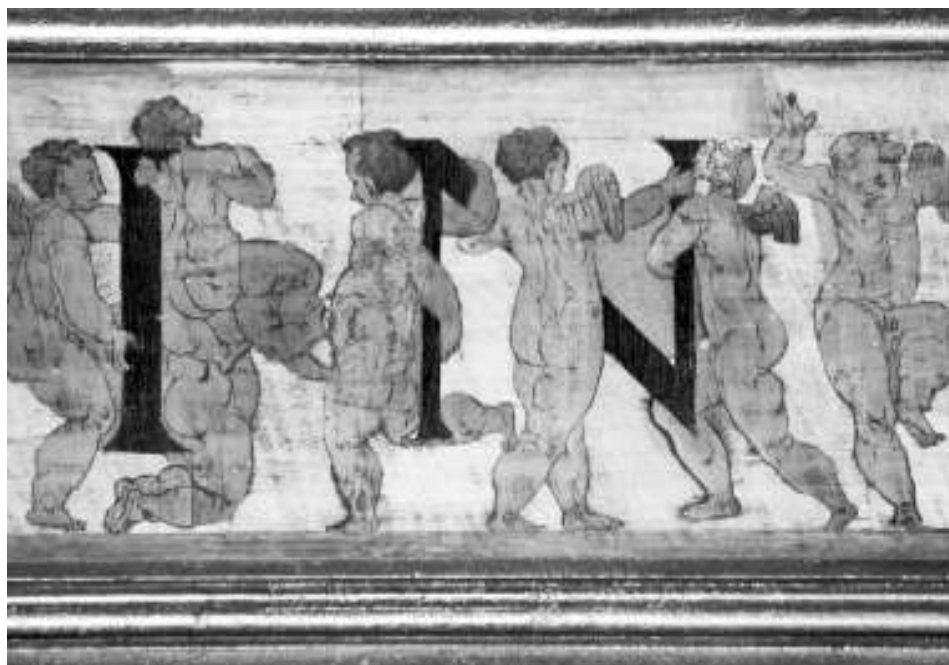



Fig. 19. Fregio parlante intarsiato del coro di San Domenico a Bologna (particolare).

Fig. 20. Paesaggio spopolato: uno dei pannelli intarsiati della spalliera della Bâtie d'Urfé.

Fig. 21. Scena della vita di san Domenico: uno dei pannelli intarsiati del coro di San Domenico a Bologna.

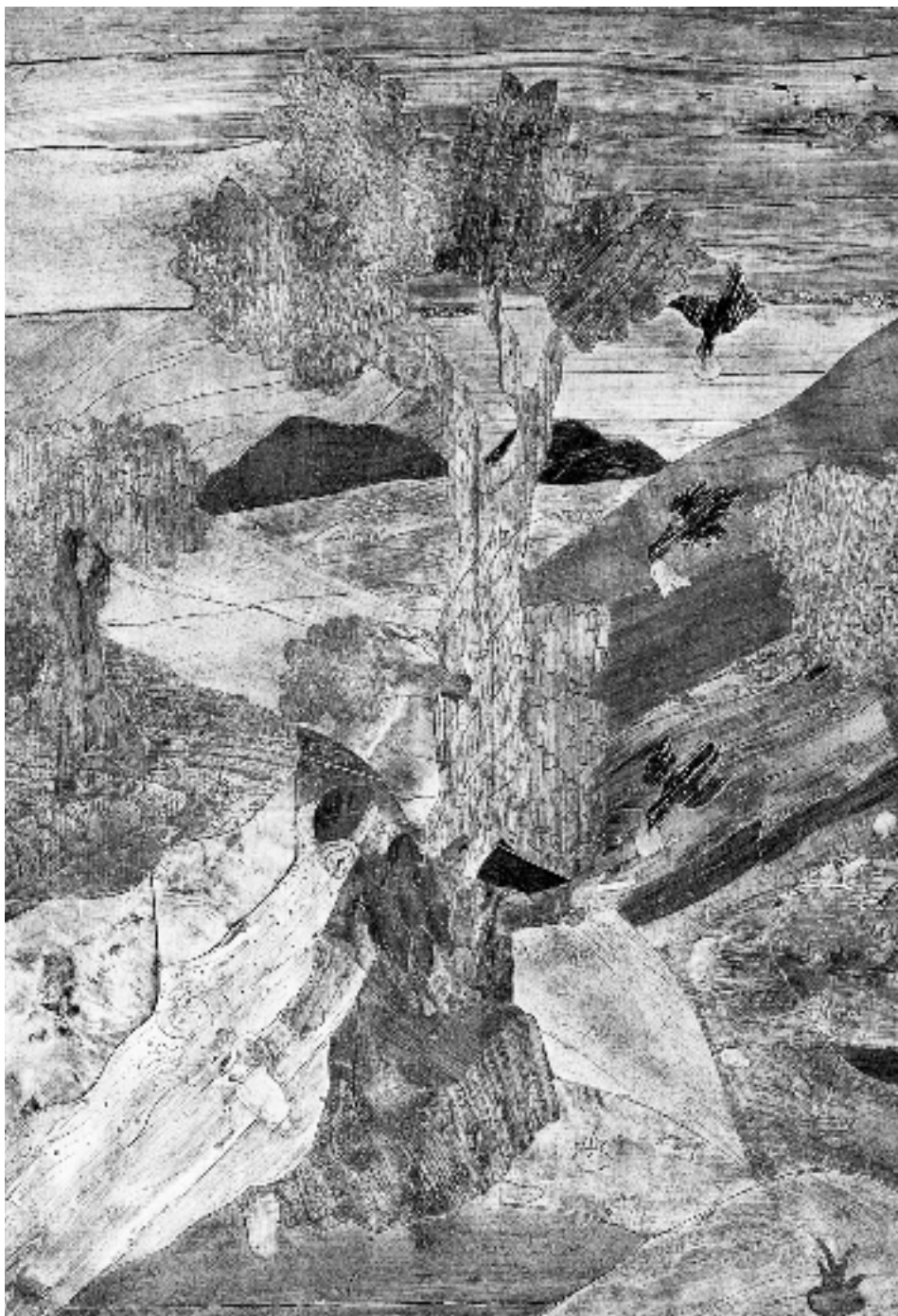



Fig. 22. *Elia e i corvi*: pannello intarsiato a soggetto figurativo della spalliera della Bâtie d'Urfé.

Fig. 23. *San Gerolamo e il leone*: pannello intarsiato a soggetto figurativo della spalliera della Bâtie d'Urfé.

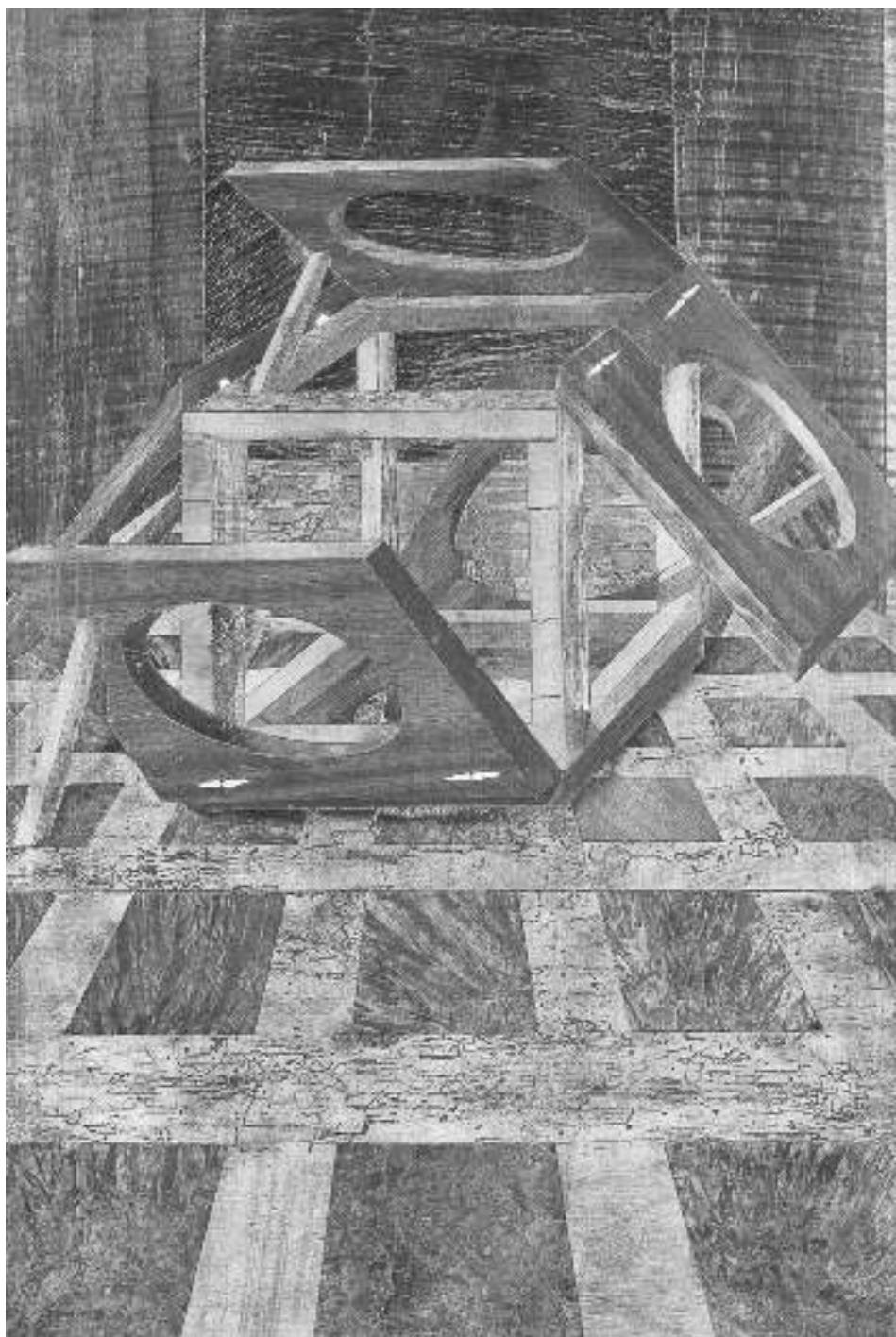



Fig. 24. Tarsia della Bâtie con cubo prospettico (natura morta).

Fig. 25. Tarsia della Bâtie con veduta d’architetture in prospettiva.

Fig. 26. Firma di fra Damiano Zambelli in forma di indirizzo di lettera in uno dei pannelli intarsiati della Bâtie d'Urfé.

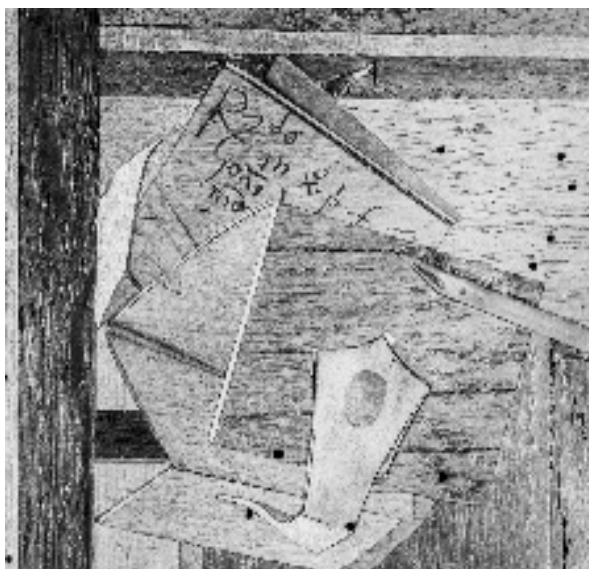



Fig. 27. Firma cifrata di fra Giovanni da Verona (coro di Santa Maria in Organo a Verona, 1494-99).

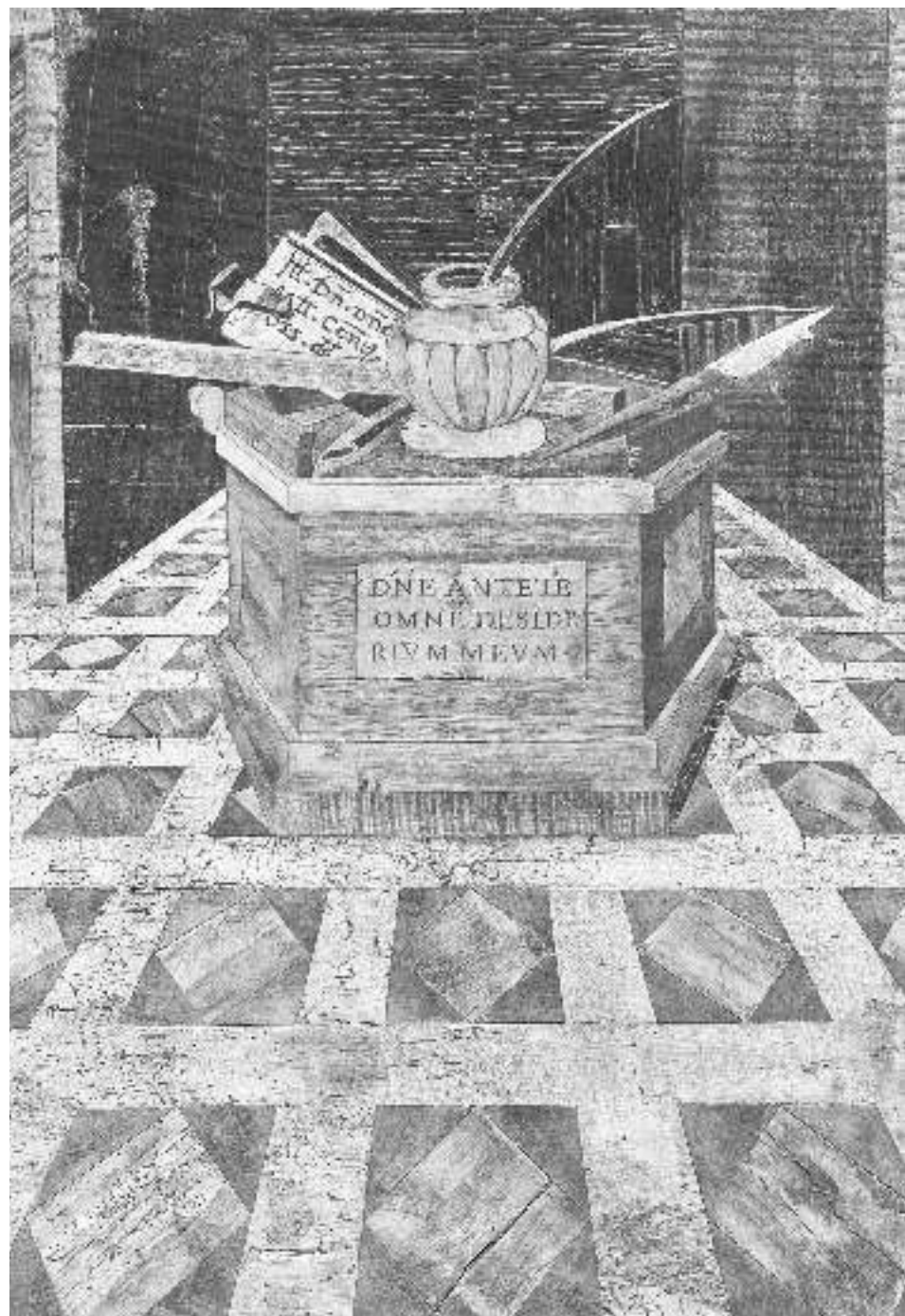



Fig. 28. Pannello intarsiato della *chapelle de la Bâtie*: scrittoio di fra Damiano su cui poggia la busta con la sua firma in forma di indirizzo.

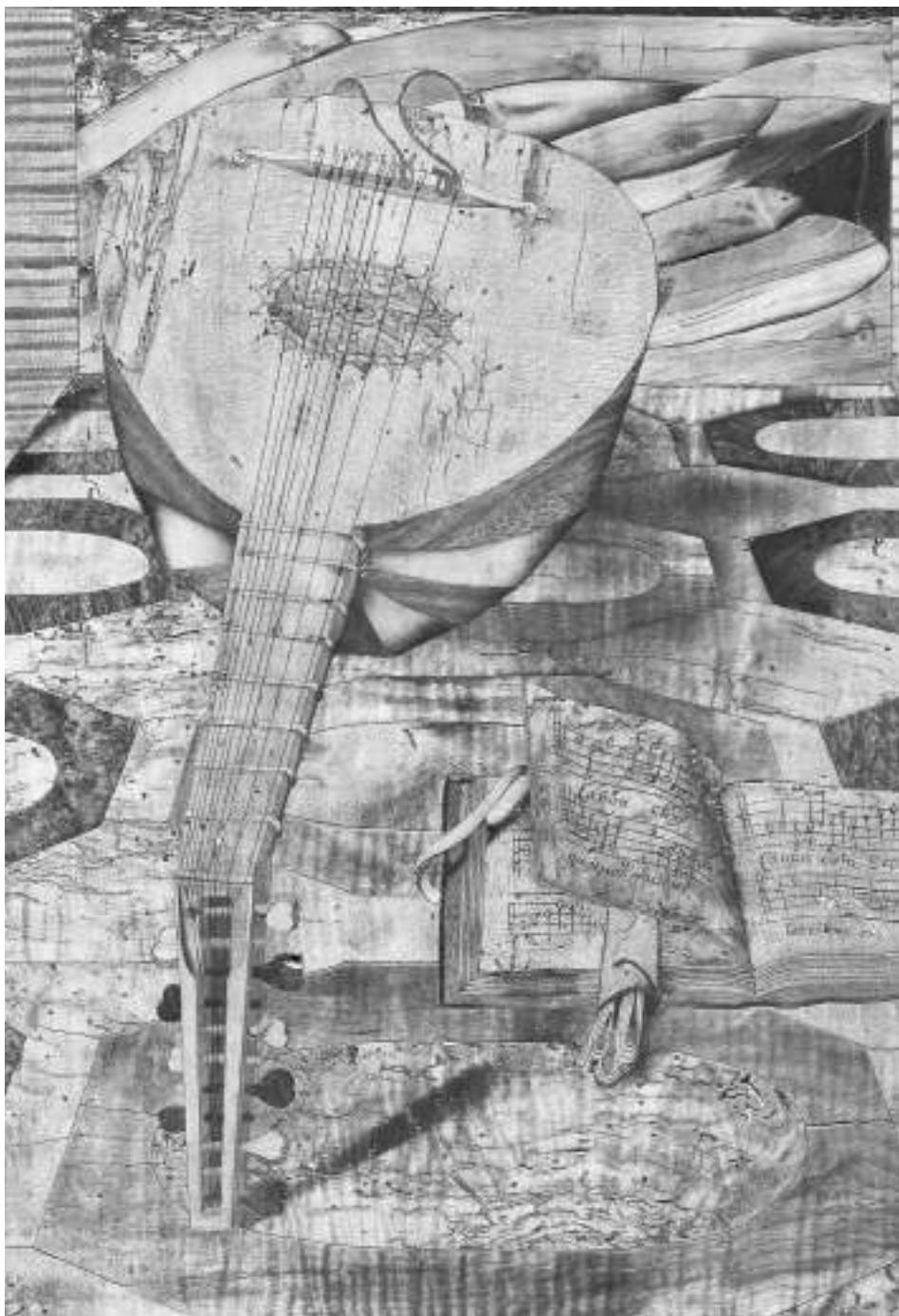



Fig. 29. *Liuto e libro di musica*: pannello intarsiato da fra Damiano Zambelli per la *chapelle de la Bâtie d'Urfé*.

Fig. 30. *Suonatore di veuze*: scultura lignea tra i *marginalia* degli stalli intarsiati della cappella di Georges d'Amboise presso Gaillon (verso il 1510), oggi nella navata centrale della basilica di Saint-Denis a Parigi.

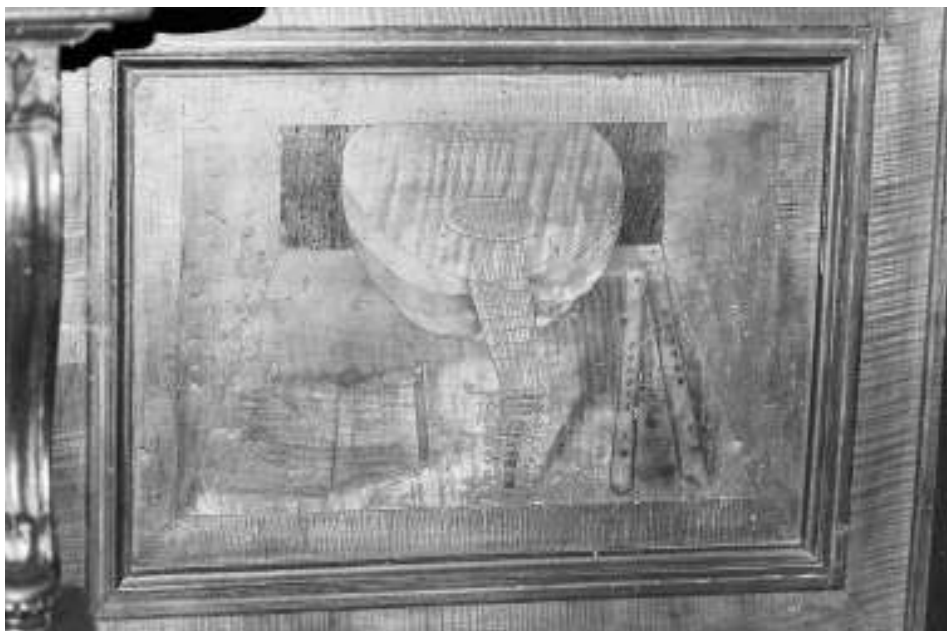



Fig. 31. *Liuto, coppia di flauti e libro di musica*: tarsia di fra Damiano su uno dei dossali del coro di San Domenico a Bologna.

Fig. 32. Particolare del concerto angelico delle vetrate anticamente alla Bâtie d'Urfé, oggi in collezione privata di Digione (scuola francese, 1557).

Fig. 33. Stefano Zambelli su disegno del Vignola (?): pannello intagliato dello zoccolo d'appoggio della spalliera intarsiata della Bâtie d'Urfé.

Fig. 34. Scibec da Carpi: modulo della spalliera intagliata della Galleria di Francesco I a Fontainebleau.

Fig. 35. Tavolo detto del *"cep de vigne"* realizzato dalla scuola francese del secondo Cinquecento per Anne de Montmorency (Chantilly, Musée Condé).

Incontri con i giovani

LAURA PANZA

CRONACA E COMMENTO: "LA FAMIGLIA MANZONI" DI NATALIA GINZBURG

Ateneo – 30 settembre 2015

Introduzione

Figura indimenticabile nel panorama culturale del secolo scorso, Natalia Ginzburg ha saputo raccontare il dipanarsi quotidiano dell'esistenza, scivolando silenziosamente nelle case per cantarne le tribù che le abitano, le chiacchiere che le animano, i figli che vi crescono. Le prove più note della sua parabola narrativa sono da tutti ben ferme nella memoria: i romanzi così detti "tribali", *Le voci della sera* (1961) e l'autobiografico *Lessico famigliare* (1963), in cui si celebra la famiglia come ambito privilegiato della condivisione e dell'affetto; i romanzi epistolari, *Caro Michele* (1973) e *La città e la casa* (1984); le splendide raccolte saggistiche, *Le piccole virtù* (1962) e *Mai devi domandarmi* (1970). Tra le maglie di questa produzione varia e sfaccettata, seppur estremamente coerente sul piano stilistico e tematico, si nasconde *La famiglia Manzoni*, un'opera appartenente agli ultimi anni della produzione della scrittrice, un'opera che è stata spesso percepita estranea al suo percorso creativo. Pubblicata nel 1983 per Einaudi, *La famiglia Manzoni* affronta le vicende dell'illustre famiglia milanese dalla nascita di Giulia Beccaria, madre di Alessandro Manzoni, alla morte di Stefano Stampa. Per questo esperimento narrativo Natalia Ginzburg ha abbandonato quelli che erano stati fino ad ora i punti cardinali della sua scrittura, ossia l'invenzione, da un lato, e la memoria, intesa come memoria personale, dall'altro. L'autrice, infatti, ha ricostruito la storia dei Manzoni basandosi su un'intensa ricerca di fonti e documenti, resa evidente dal continuo susseguirsi nel testo dei materiali epistolari, a cui i numerosi componenti della famiglia Manzoni hanno affidato impressioni e ricordi. La voce narrante si riserva gli intervalli fra una lettera e l'altra, dosando interventi calibrati, che puntano a svolgere, almeno nelle intenzioni iniziali, una mera funzione informativa. Proprio l'apparente oggettività del testo e l'abbondanza delle fonti epistolari hanno fatto sì che l'opera fosse percepita più come una ricerca storica che come un romanzo frutto della sensibilità della scrittrice. Dopo un'attenta lettura, tuttavia, si nota come *La famiglia Manzoni* sia lontana dall'essere un resoconto privo dell'impronta della sua artefice: opera prepotentemente ginzburghiana, il testo svela le tematiche care all'autrice e ne lascia affiorare il punto di vista attraverso le maglie dell'iniziale oggettività.

Obiettivo di questo intervento è, quindi, mettere in luce come il carattere cronachistico dell'opera sfumi attraverso lo sguardo, i commenti e l'accostamento dei materiali operato dalla sapiente mano della Ginzburg, smascherando la partecipazione emotiva di chi scrive e dimostrando come questa sia sì la storia della famiglia Manzoni, ma sia soprattutto una storia raccontata attraverso il tono e l'inconfondibile voce di un'autrice che ha fatto della famiglia il cuore dei suoi romanzi.

Le intenzioni dell'autrice e le tematiche

L'impressione di trovarsi di fronte ad una semplice scansione di documenti e materiali privati è avvalorata dal risvolto di copertina del romanzo, di mano della stessa Ginzburg, in cui si ribadisce il ruolo predominante dello scambio epistolare. Vi si proclama, infatti, un'eclissi dell'autore a favore dell'abbondanza delle fonti documentarie.

> Ho tentato di rimettere insieme la storia della famiglia Manzoni; volevo ricostruirla, ricomporla, allinearla ordinatamente nel tempo. Avevo delle lettere e dei libri. Non volevo esprimere commenti, ma limitarmi a una nuda e semplice successione di fatti. Volevo che i fatti parlassero da sé. Volevo che le lettere, accorate o fredde, cerimoniose o schiette, palesemente menzognere o indubitabilmente sincere, parlassero da sé…[1]

Il lettore ne deduce una narrazione impersonale, che dovrebbe limitarsi ad una rassegna dei materiali documentari, senza soffermarsi su ciò che emerge dalle lettere, se non per chiosare eventuali aspetti incomprensibili. Alle dichiarazioni iniziali, tuttavia, l'autrice apporta un immediato correttivo: "Pure alcuni commenti mi è sembrato via via impossibile non esprimerli. Sono quanto mai rari e brevi"[2]. A seguito di una puntuale disamina del testo si nota come Natalia Ginzburg non sia riuscita a condurre quella narrazione impersonale che si proponeva: il suo ruolo è quello di una sapiente regista che opera in uno spazio "dietro le quinte", e come in un film è ben riconoscibile l'impronta di chi dirige, così il modo di presentare le numerosissime lettere della famiglia Manzoni finisce per creare una storia "alla Ginzburg". L'autrice gioca di accostamenti, allusioni, rapidi ma ficcanti commenti: ad una lettura più attenta la rivendicata neutralità cade, le consuete tematiche ginzburghiane riescono ad evidenziarsi autonomamente.

L'impronta autoriale è evidente innanzitutto sul piano contenutistico: pur abbandonando l'ambientazione novecentesca, al centro del romanzo troviamo ancora una volta la famiglia, una famiglia la cui quotidianità scorre su un tessuto di parole comuni, di abitudini, di gesti e ambienti condivisi, ma

[1] Natalia Ginzburg, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino 1983, risvolto di copertina.
[2] *Ibidem*.

che diviene teatro di incomunicabilità e sofferenza. I Manzoni subiscono l’amaro destino di tante altre famiglie ginzburghiane: tra i poli della nascita e della morte, della complicità e della perdita, il nucleo familiare cresce attorno alle figure di Alessandro, Giulia Beccaria ed Enrichetta Blondel, per poi disperdersi dilaniato dalle morti precoci e dallo sfilacciarsi dei rapporti tra i figli e il padre. È indubbio che la scrittrice abbia ritrovato nella vicenda dei Manzoni una storia vicina alla sua sensibilità, una storia che le ricordava quelle che amava raccontare. E se il cuore del romanzo è la famiglia nella sua coralità, ecco allora che lo sguardo della Ginzburg si rivolge a tutti i membri del gruppo, non solo ad Alessandro Manzoni:

> Il protagonista di questa lunga storia famigliare, non volevo fosse Alessandro Manzoni. Una storia famigliare non ha un protagonista; ognuno dei suoi membri è di volta in volta illuminato e risospinto nell’ombra. Non volevo che egli avesse più spazio degli altri; volevo che fosse visto di profilo e di scorcio, e mescolato in mezzo agli altri, confuso nel polverio della vita giornaliera.[3]

Al centro vi sono le voci delle donne, dei figli, degli amici, di tutti coloro che hanno circondato il genio dei *Promessi Sposi* e ne hanno subito il comportamento schivo ed egoistico. Attrici privilegiate della narrativa ginzburghiana e presenza numerosa all’interno della famiglia Manzoni, le donne sono ancora una volta l’anima di un gruppo che vede il suo capobranco sperso e distante dai problemi della tribù, vittime di una storia dalla “s minuscola” costellata di eventi che rifuggono i massimi sistemi, ma ugualmente feriscono. Accanto alle figure femminili lo sguardo della scrittrice dà rilievo al ruolo del padre nel nucleo familiare, al rapporto tra genitori e figli: si giunge così alla contrastata paternità di Alessandro Manzoni, difficile e innaturale, che avvicina il grande romanziere ai tanti padri assenti che popolano i romanzi di Natalia Ginzburg.

Gli aspetti formali

1. *Scelta e accostamento dei materiali*

Se sul piano tematico si riscontrano diversi elementi di vicinanza tra *La famiglia Manzoni* e le altre opere della scrittrice, è soprattutto a livello formale che la pretesa neutralità della Ginzburg e la volontà di comporre un testo di tipo cronachistico, astenendosi da commenti e giudizi, sembra vacillare.

Nasce spontanea l’osservazione del materiale che la Ginzburg ha scelto di proporre nel romanzo. È bene ricordare che l’obiettivo della scrittice era quello di mettere in luce la quotidianità, le consuetudini giornaliere di una famiglia in cui la presenza di una personalità altisonante ha oscurato il len-

[3] *Ibidem.*

to, monotono ma emblematico, procedere delle vite private. Il testo non indugia quindi sulla nascita dei capolavori manzoniani, e vi accenna solo quando questi occupano uno spazio rilevante all'interno della vita familiare o addirittura costituiscono l'ago della bilancia di decisioni importanti. L'evento del grande successo dei *Promessi Sposi*, denominati in famiglia come "l'eterno lavoro"[4], è visto dalla prospettiva degli altri più che dal punto di vista del suo autore. Significativo è anche il fatto che gli unici versi manzoniani citati interamente siano quelli di una filastrocca scritta per i figli, ancora bambini: "Non è ver che sia Pierino/ Il peggior dei miei ragazzi/ Tutti e sette sono pazzi/ Dalla Giulia al Filippino" (FM 326): si sottolinea di nuovo l'importanza della dimensione familiare.

La proposta dei materiali, pur rispettosa dei documenti a disposizione, è quindi vicina alla sensibilità della Ginzburg e fedele alla sua inedita prospettiva sulle vicende: la scelta delle lettere rispecchia, ad esempio, il fascino giocato sulla scrittrice dalla figura di Giulia Beccaria, donna energica, determinata, in grado di adattarsi alle varie sfide della vita. Similmente Teresa Borri, la seconda moglie di Manzoni, personaggio esuberante ed egocentrico, poco amato dalla Ginzburg per il ruolo che ebbe nel distanziare il romanziere dai figli, è introdotta attraverso documenti che raccolgono le impressioni altrui: si riportano quei pettegolezzi, quel "chiacchiericcio" che comunemente dilaga attorno alle vicende, private o meno, di una famiglia e che allora sicuramente dilagò attorno all'eccentrica figura di Teresa. Ecco, tra le parole che accompagnano l'ingresso in scena della donna, quelle di Cesare Cantù:

> Raramente una matrigna porta consolazioni tra una figliolanza già adulta. La nuova venuta, sentendo tutto il prezzo di possedere un tal uomo, senza volere (come dissero alcuni) slattarlo dalle amicizie ad essi importune ed isolarlo per assorbirlo, pretendeva al dominio di moglie, più che non la rassegnata Enrichetta. Ne restava ferita principalmente donna Giulia, avvezza ad essere considerata per padrona. Dal cambiamento nacquero amarezze, che non poteano non arrivare fino ad Alessandro (FM 164-165).

Sembra proprio la gloria del futuro marito ad aver convinto Teresa ad accettare la proposta di matrimonio; la missiva che scrisse alla madre per annunciare la sua intenzione risuona come una confessione di falsia modestia: "ma l'orgoglio non avrà ali per salire fino a me; e benché moglie di Manzoni – di ALESSANDRO MANZONI – non sarò ai miei occhi che la povera Teresa" (FM 162-163). Anche in questo caso la preferenza operata dalla Ginzburg riflette la sua opinione sul personaggio.

Un altro frangente in cui il montaggio dei materiali rende evidente la partecipazione emotiva di chi scrive è la vicenda della giovane Matilde. Ultimogenita di Alessandro ed Enrichetta, Matilde perse la madre a soli due an-

[4] N. Ginzburg, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino 2005, p. 89. Nel corso del lavoro farò sempre riferimento a questa edizione, che indico con la sigla FM.

ni e trascorse la fanciullezza prima in collegio, poi ospite a casa delle sorelle e dei fratelli maggiori. All'età di sedici anni si trasferì in Toscana per vivere con la sorella Vittoria: di salute cagionevole, si ammalò di tubercolosi, malattia che già aveva straziato la famiglia Manzoni. Matilde trascorse allora lunghi anni tra il silenzioso acuirsi del male e un'illusoria possibilità di guarigione, invocando invano una visita paterna. In dieci anni tanto durò la permanenza della fanciulla in Toscana Manzoni si recò da lei una volta soltanto; qualche anno dopo, quando la salute della figlia minore peggiorò inesorabilmente e la ragazza esprimeva in lettere accorate il desiderio di avere il padre accanto, Manzoni non si presentò, né rispose con sollecitudine alle missive: Matilde morì di tisi a ventisei anni, senza aver rivisto il padre. La scarsa sensibiltà di Manzoni nei confronti di Matilde rende Natalia Ginzburg emotiva; la scrittrice si lascia coinvolgere nel dramma della vicenda e dà vita a pagine che traboccano di commozione: la partecipazione della Ginzburg non si nota, tuttavia, con un eccesso di commenti, ma attraverso un lavoro di montaggio e di sottili confronti. Alle lettere della figlia al padre, riprodotte interamente, specchio di una sofferenza che non ammette interruzioni, si oppongono le scarne e scarse risposte di Alessandro Manzoni. La tragicità della vicenda e l'insensibilità paterna risaltano dal sapiente mosaico della Ginzburg, che proprio nel momento in cui le sofferenze di Matilde si inaspriscono, interrompe il discorso per affrontare un'altra malattia, quella di Antonio Rosmini. Il lettore allora non può fare a meno di confrontare la reazione che Manzoni ebbe di fronte al dissesto di salute di Rosmini con la non-reazione che ebbe nei confronti di Matilde: proprio mentre la fanciulla si aspettava di veder comparire il padre da un momento all'altro, Manzoni si precipitava al capezzale di Rosmini, a cui rimase accanto fino alla morte.

Gli accostamenti finora rilevati riguardano l'aspetto macrostrutturale del testo. Se tuttavia ci concentrassimo su passaggi più brevi o singoli periodi troveremmo giustapposizioni altrettanto studiate ed efficaci nel veicolare il punto di vista dell'autrice. Si veda, ad esempio, l'ingresso di Massimo d'Azeglio in casa Manzoni: "Massimo d'Azeglio aveva, venendo a trovare i Manzoni, due precisi propositi: parlare del suo romanzo storico, e vedere com'era la figlia primogenita, per eventuali fini matrimoniali" (FM 113), frase in cui l'ordine degli enunciati, prima il romanzo storico, poi la figlia primogenita, non sembra affatto casuale. E ancora, a proposito del figlio Pietro, Natalia Ginzburg scrive: "Pietro fu completamente divorato dal padre. Fu un semplice sostegno del padre, e null'altro: la sua fida ombra. [...]Una volta sola volle agire di propria testa e senza interrogare il padre: quando si sposò. Ebbe un matrimonio felice (FM 329)". Con questa brevissima intrusione l'autrice commenta la vita e la morte del figlio prediletto del Manzoni: l'accostamento fulmineo di "dati antitetici"[5] (una sola volta volle

[5] Maria Corti, *Venite, Manzoni ci aspetta*, "la Repubblica", 8 febbraio 1983, in N. Ginzburg, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino 2005, p. 348.

agire di propria testa […] quando si sposò. Ebbe un matrimonio felice) conduce il lettore alla sintesi, che la Ginzburg ci fornisce con cautela, nascondendosi dietro un'impersonalità che sembra essere solo teorica.

2. *La narrazione*

Riflettendo sui meccanismi che guidano lo stile e la narrazione nella *Famiglia Manzoni*, diventa sempre più evidente come la personale impronta stilistica della scrittrice influenzi e caratterizzi il romanzo. Come asserito in precedenza, *La famiglia Manzoni* presenta una struttura che alterna materiali epistolari ad una esposizione in terza persona; il risvolto di copertina prepara il lettore ad un racconto impersonale, ad una "semplice successione di fatti"[6]. Effettivamente, vi sono passaggi in cui l'intreccio assume un carattere puramente informativo: "Di Enrichetta Blondel giovane c'è un ritratto con il velo nuziale. [...] Era nata nel 1791 a Casirate d'Adda, in provincia di Bergamo. Il padre si chiamava Francesco Blondel, la madre, Maria Mariton. Il padre era svizzero, la madre della Linguadoca (FM 23)." Accanto a queste sequenze dallo stile estremamente asettico e oggettivo, se ne trovano altre che tradiscono l'impossibilità di Natalia Ginzburg di sostenere il tono cronachistico della narrazione. Studiando attentamente i meccanismi messi in atto dal narratore della *Famiglia Manzoni*, notiamo che questi spaziano da quella zona intermedia in cui l'intervento della voce narrante non è chiaramente percepibile, ad una manifesta narrazione palese, che fornisce interpretazioni e giudizi. Significativa, infatti, è la scelta, in alcuni frangenti, di adottare lo stile indiretto libero, già sfruttato dalla scrittrice nei suoi precedenti romanzi. L'indiretto libero è utilizzato per esprimere il discorso o il pensiero dei personaggi evitando formule quali "Lui disse che / Lui pensò che" ed esprimendo solo l'oggetto del discorso o del pensiero ("doveva andare"). Introdotto in ambito romanzesco, l'indiretto libero può confondere la voce narrante con quella del personaggio, rendendo arduo stabilire se i pensieri formulati appartengano all'una o all'altro. Si veda, ad esempio, il passaggio in cui Natalia Ginzburg mette in luce il ruolo giocato da Giulia Beccaria nel matrimonio di Alessandro Manzoni ed Enrichetta Blondel:

> Era necessario che il figlio si sposasse al più presto e che avesse una famiglia e dei bambini. Qui essa avrebbe avuto una parte ben solida, ben definita e chiara, e dominando un simile nuovo paesaggio, popolato e lieto, sarebbe invecchiata saggiamente e felicemente. Bisognava però scegliere la donna giusta, una donna che sapesse intuire il proprio giusto spazio fra loro due (FM 19).

Grazie all'utilizzo del discorso indiretto libero, la voce narrante assume il punto di vista del personaggio; è evidente infatti che la riflessione è formulata come se appartenesse a Giulia Beccaria.

[6] N. Ginzburg, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino 1983, risvolto di copertina.

"Morta Sofia, *di là se ne doveva andare*. E quell'affetto che le dava Sofia, quell'affetto così generoso, fraterno e materno insieme, *non poteva darglielo nessuno al mondo*" [corsivo mio] (FM 204): il pensiero di Vittoria, costretta a lasciare la casa della sorella Sofia dopo la morte di quest'ultima, è tradotto in stile indiretto libero; così come sono riportate, questa volta in discorso diretto libero, le domande che balzano nella mente della fanciulla al pensiero della sorellina Matilde: "L'idea che Matilde, un giorno ormai non molto lontano, avrebbe dovuto lasciare a sua volta il collegio, la riempiva d'angoscia. *Che cosa sarebbe stato di lei? Come avrebbe vissuto in quella casa, tanto diversa ora dalla casa che un tempo era stata?*" [corsivo mio] (FM 206)[7]. Il coinvolgimento emotivo trasmesso dall'incalzare delle interrogative induce ad attribuire le proposizioni al pensiero di Vittoria, a cui contribuisce anche l'utilizzo del deittico "ora", che si riferisce evidentemente al tempo della storia, non al tempo del discorso. È probabile, tuttavia, che il senso di solitudine e di abbandono si presenti in Vittoria a livello inconscio, come una sensazione vaga, ancora indefinita, mentre è in Natalia Ginzburg e quindi nel narratore, che diventa chiara e consapevole. In altre occasioni è proprio la voce narrante a svelare la sua presenza, affermando ciò che dai personaggi è solo intuito. Così viene espresso il senso di colpa di Carlo Imbonati, quando si rende conto di aver allontanato Giulia Beccaria dal figlioletto, abbandonato in Italia: "sentiva curiosità di conoscerlo e si sentiva in colpa, non avendo mai né lui né Giulia pensato seriamente a quel ragazzo che cresceva lontano. *E lui in verità gli aveva portato via la madre.* Inoltre forse incosciamente prevedeva la propria morte e voleva che Giulia avesse il figlio accanto a sé" [corsivo mio] (FM 17). Mentre la frase riportata in corsivo potrebbe senz'altro appartenere alle riflessioni di Carlo Imbonati, la frase seguente, e l'"inconsciamente" che la introduce, evidenzia l'intervento della voce narrante, la quale palesa una sensazione che ancora non si è concretizzata nella mente di Imbonati. Così, affrontando il rapporto tra Matilde e la coppia formata da Alessandro e Teresa, accanto ad un'esclamazione che manifesta il sentimento di lontananza provato dalla ragazza, ne viene riportata un'altra in cui il narratore smaschera la sua presenza per mezzo di un verbo servile: "E tutti e due li aveva sempre visti così poco! […] E come *dovevano* sembrarle lontane e severe le 'saggie istruzioni' che dal padre le pervenivano!" [corsivo mio] (FM 203).

Gli esempi riportati, tuttavia, non vogliono dimostrare una discrasia tra i pensieri e le percezioni dei personaggi e i pensieri e le percezioni che il narratore imputa al personaggio stesso. Si vuole semplicemente illustrare come Natalia Ginzburg, esaminando i fatti di cui è venuta a conoscenza tramite i documenti, abbia attribuito ai personaggi pensieri e percezioni consoni alla sue deduzioni e ai suoi ragionamenti e li abbia resi nel testo grazie all'indiretto libero.

[7] Sofia, Vittoria e Matilde sono rispettivamente la quartogenita, la terzultima e l'ultima dei figli di Alessandro Manzoni ed Enrichetta Blondel. Dopo la morte della madre, Vittoria e Matilde non trascorsero molto tempo nella casa paterna, ma furono educate in collegio e poi ospitate dai fratelli e dalle sorelle maggiori.

"*Essi erano ombra, inutile ombra, grigia e senza interesse*. Li osservava come si osservano, di là dai vetri, degli estranei che per caso ci siano capitati nel giardino di casa, *e che fra poco, grazie a Dio, se ne andranno via"* [corsivo mio] (FM 165). Tramite il discorso indiretto libero il narratore attribuisce gli enunciati evidenziati al ragionamento di Teresa; la similitudine centrale, tuttavia, rende palese l'intervento della voce narrante.

Il narratore della *Famiglia Manzoni* non si esime, quindi, dall'esprimere giudizi. Se talvolta questi possono rimanere soffusi e ambigui, talaltra si manifestano con dichiarate interpretazioni di fatti ed espliciti commenti.

Gioca un ruolo di primaria importanza la scelta di opportuni elementi della frase, come aggettivi o avverbi. La proposta di *tante Louise*[8] di portare Vittoria con sé in Toscana è definita un intervento "prezioso e provvidenziale", e la reazione di Manzoni è espressa con qualificativi altrettanto pregnanti: "Manzoni, *grato e sollevato*, accettò" [corsivo mio] (FM 205). Il giudizio di Natalia Ginzburg sulla sofferenza di Matilde, che vide il padre sordo ed inerte, è resa da un pungente inciso, traboccante di commozione pur nella sua brevità: "nell'estate Manzoni – *finalmente e troppo tardi* – venne in Toscana" (FM 296). La scelta degli aggettivi da parte della voce narrante può assolvere anche una funzione ironica, soprattutto quando l'oggetto a cui questi attributi si riferiscono è Teresa Borri: "Teresa faceva un elenco di tutti i mobili e gli oggetti che erano di sua *assoluta* ed *esclusiva* proprietà" [corsivo mio] (FM 265), proposizione in cui, oltre ad evidenziare la banalità dell'occupazione di Teresa, l'endiade rimarca ironicamente il suo atteggiamento egoista e possessivo. E ancora: "Teresa, non era facile smuoverla di casa sua" (FM 260). La scelta del verbo non è casuale: smuovere, infatti, asseconda il trasferimento della pesantezza di Teresa da un piano letterale a un piano figurato.

L'intrusione della voce narrante si fa ancora più evidente quando sceglie di manifestarsi palesando esplicitamente la propria interpretazione dei fatti e la propria opinione. In diverse occasioni, tuttavia, il narratore si concede il beneficio del dubbio, in modo da esporre la propria idea e nel contempo negare che corrisponda ad una verità assoluta. Scegliendo casualmente fra i moltissimi esempi: "Enrichetta sempre aveva parlato gioiosamente della grande felicità di Giulietta. *Forse* voleva persuaderne se stessa" [corsivo mio] (FM 131); "Lui *forse* la trovava fredda. Lei *forse* lo trovava fatuo" [corsivo mio] (FM 132).

In alcune occasioni invece la lecita curiosità del lettore viene anticipata dal narratore, che pone delle domande a cui fornisce immediate risposte:

> *Perché si spense l'amicizia fra Manzoni e Fauriel? e quando si spense? che cosa avvenne fra loro? Perché quella che era una semplice trasandatezza epistolare, dall'una parte e dall'altra, diventò negli anni un silenzio così*

[8] Si tratta di Louise Maumary, seconda moglie di Massimo d'Azeglio, il quale aveva sposato in prime nozze la primogenita Manzoni, Giulietta. Louise si dimostrerà sempre generosa e disponibile nei confronti delle figlie di Manzoni.

> *strano e così profondo? Forse* non esiste una spiegazione precisa. […] *forse* i rapporti fra loro due si erano spezzati o erano sul punto di spezzarsi. *Forse* Fauriel, allora, aveva da fare delle cose in Francia e non voleva essere trattenuto; o *forse* non aveva più denaro; e, come si sa, non amava gli addii; le ipotesi sono tante. Ma *forse* essenzialmente si era accorto che quella che era stata un'amicizia stava diventando altra cosa: un rapporto freddo e formale che era molto triste portare avanti. *Forse* Fauriel aveva perso ogni fiducia in se stesso; e, accanto a Manzoni, gli sembrava di scendere lungo una strada dove l'altro saliva; e che dunque i loro passi non potessero più essere diretti verso gli stessi luoghi [corsivo mio] (FM 146).

Se in certi frangenti il narratore ipotizza soltanto, in altre occasioni rivendica l'autorevolezza della sua interpretazione, accompagnando le proprie asserzioni con delle marche di veridicità, a cui seguono subordinate causali volte a fornire una spiegazione dei fatti. Si vedano i seguenti passaggi, in cui il soggetto è la giovane Giulietta Manzoni:

> Essa *certo* aveva capito che d'Azeglio l'aveva sposata perché era figlia di Manzoni [corsivo mio] (FM 120).

> Fugge via dalla stanza della madre malata, non si ferma, come gli altri, ad assisterla; fugge via *perché* sa che la madre, questa volta, non passerà l'inverno; e la sua stessa infelicità è troppo grande per sopportare questa prossima separazione. Fugge *perché* non vi sia troppo a lungo, davanti alla madre morente, la sua persona dove *certo* è visibile il fallimento del suo matrimonio e la sua infelicità. Massimo era *certo*, come lei, deluso nel matrimonio [corsivo mio] (FM 136).

Malgrado le dichiarazioni iniziali, quindi, la voce narrante interviene nel romanzo, sia in modo sommesso e discreto, sia in modo evidente e palese, permettendo a Natalia Ginzburg di esprimere, seppur con moderazione, spiegazioni, giudizi ed interpretazioni. L'argomento, d'altra parte, non avrebbe potuto lasciarla indifferente, e la sua spontaneità espressiva non avrebbe permesso una narrazione prettamente cronachistica.

3. *Lo stile*

L'amore per il concreto e il quotidiano, l'importanza data alle parole, nutrimento e fulcro della comunicazione, portano Natalia Ginzburg a incanalare la materia narrativa in un linguaggio aderente al reale, in grado di garantire la chiarezza e la leggibilità del discorso; un linguaggio che si realizza attraverso strutture narrative lineari e immediatamente accessibili.

Il primo tratto distintivo di un codice linguistico che vuole rispondere alle esigenze di chiarezza e comunicabilità è la scelta di una struttura prevalentemente paratattica, che riflette la volontà di “non gerarchizzare il reale, e di coglierlo in articolazioni autonome”[9]. I periodi sintattici che caratterizza-

[9] Luciana Marchionne Picchionne, *La semplicità complessa della parola in Natalia Ginzburg,* “Esperienze letterarie”, n. 2, aprile – giugno 1978, p. 21.

no la prosa di Natalia Ginzburg sono di preferenza brevi, formati da coordinate per asindeto o polisindeto, in cui l'utilizzo della punteggiatura non esclude il contemporaneo utilizzo delle congiunzioni, le quali sono adottate, senza remore, anche in avvio di periodo. L'autrice registra gli eventi quotidiani attraverso uno stile lineare, franto, elencativo, che ben si addice al lavoro manzoniano, poiché risponde alla volontà di creare un impianto puramente cronachistico e informativo.

> Vittoria, nell'adolescenza, era diversa dalle sorelle, perché più forte, più sana, più vitale. Non era bella, ma era graziosa: e aveva i freschi colori della salute, e una persona svelta, robusta e agile: "*le petit écureuil*" la chiamava Stefano. Ma subito vide sventure: vide morire la sorella Cristina, poi la nonna, e pochi anni dopo anche la sorella Sofia: si vide priva dei soli esseri che le davano un affetto materno (FM 201).

Queste frasi che si inseguono sulla pagina ed hanno la forza di una "scudisciata o uno schiaffo"[10], trasformano la narrazione in una corsa affanosa, che sfiora appena gli eventi dolorosi o tragici, di cui si vuole dar conto velocemente. Può accadere, tuttavia, che la sintassi continuamente spezzata, talvolta interrotta da un abbondante utilizzo di punti fermi, non nasconda del tutto la drammaticità delle vicende, che scaturisce proprio dal costante interrompersi del discorso: il *pathos* si muove al ritmo di un frammentario singhiozzo.

> Nel 1841, sull'inizio della primavera, Cristina s'ammalò di nuovo. Era sempre lo stesso male e nessuno sapeva come curarlo. Violenti dolori al capo, quel-l'eruzione sul viso. La imbottirono ancora di oppio. Aveva il viso gonfio, deformato, irriconoscibile. Un tempo era stata graziosa. "*Ma petite noireaude*" la chiamava Enrichetta. In famiglia, era la sola che aveva i capelli neri. Il decorso fu rapido e terribile. Presto capirono tutti che era perduta. Il marito la assisteva amorevolmente. Visse ancora fino alla fine di maggio. Non voleva morire. Aveva una bambina piccola, un matrimonio felice. Trovava la morte ingiusta e vi si ribellava. Rifiutò i sacramenti. Dovette intervenire il padre (FM 177).

> Nel dicembre, la bambina di Vittoria, la "prodigiosa Luisina", prese la scarlattina, stette male due mesi, poi sembrava guarita ma le venne di nuovo la febbre, un gonfiore alle gambe, un affanno al respiro, e nel maggio del 1857 morì (FM 296).

L'adozione di un periodare spezzato e franto, spinto agli eccessi, supera la pura cronaca informativa; la concitazione del racconto diventa impossibilità di dire di più, per non rischiare di cadere nel patetico e nel drammatico.

L'obiettivo di semplicità e chiarezza perseguito da Natalia Ginzburg si manifesta, inoltre, con la scelta di costrutti che rimandano ad un linguaggio

[10] N. Ginzburg, *Nota a Cinque romanzi brevi*, in *Opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1986, p. 1126.

colloquiale, di livello medio, che non si esime dall’adottare forme tipiche della lingua parlata. Si possono riscontrare, infatti, anche se con frequenza minore rispetto ad altre opere ginzburghiane, subordinate introdotte dal *che polivalente*, nonché il mancato rispetto della *consecutio temporum*, con usi impropri dell’indicativo sostituito al congiuntivo, o dell’imperfetto indicativo al posto del condizionale. A livello sintattico si registra la tendenza, precipua degli scritti della Ginzburg e tratto distintivo della sua affabulazione, ad invertire l’ordine non marcato della frase, che allinea soggetto, verbo e complemento oggetto. Il meccanismo della dislocazione è presente in tutte le forme possibile, con anticipazioni del predicato verbale (“Erano rimasti a Milano, lui e Teresa” (FM 208)), frequenti dislocazioni a sinistra dell’oggetto (“Matilde, quell’idea la sgomentava” (FM 279), “Un lavoro, Enrico non l’aveva” (FM 310)) e messa in primo piano dei complementi indiretti (“A Giulia, che Alessandro si risposasse pareva cosa giusta e buona” (FM 150)). Si riscontrano anche inversioni dell’intera proposizione, con la subordinata oggettiva che anticipa la principale: “Che vi fossero state difficoltà nel parto, Manzoni lo seppe soltanto quando tutto sembrò risolto” (FM 193), “Che Teresa fosse davvero malata, si capiva dal fatto che […] affermava di sentirsi abbastanza in salute” (FM 309).

L’abbassamento dei toni, la prosa piana e lineare, la semplicità e la chiarezza del discorso, non determinano, tuttavia, una completa imitazione dell’oralità. La particolarità più affascinante e memorabile dello stile ginzburghiano è l’approdo a una formulazione del pensiero che potremmo definire ritmica e musicale. Scorrendo i suoi romanzi e la sua produzione saggistica, si resta incantati dalla delicatezza con cui il tono si innalza, il discorso rallenta e ritorna su stesso, il racconto diventa melodia. Anche nella *Famiglia Manzoni* la materia narrata trova la sua vocazione lirica, e la prosa, da semplice elenco di fatti, oggetti e personaggi, prende ad indugiare su se stessa, si fa riflessiva e musicale. La cadenza poetica è donata da un accorto utilizzo della punteggiatura e delle ripetizioni: il frequente ricorso all’inciso spezza la continuità del nucleo soggetto-verbo-complemento, affievolendo il procedere della narrazione; mentre l’onda ritmica dei parallelismi e delle figure di suono scandisce il racconto, le parole si inseguono, si incalzano, compongono la melodia. La tensione di una prosa che diventa lirica è tanto più evidente quanto più la voce narrante è incapace di nascondere il coinvolgimento emotivo nelle vicende narrate: il ripetuto e le pause create dalla punteggiatura sorreggono opinioni, argomentazioni, giudizi.

> Giulia, a Parigi, *viveva* felice. Aveva finalmente tutto quello che le era fin allora mancato. Era libera. *Viveva con un uomo* che amava e che l’amava, in una grande città dove il fatto che essi non fossero uniti in matrimonio non creava problemi. *Viveva con un uomo* d’animo nobile e di natura generosa. *Viveva con un uomo bello* – Carlo Imbonati era *bello* –, ricco, ammirato e stimato da tutti. Abitavano in una *bella* casa, in un *bel* quartiere, in place Vendôme [corsivo mio] (FM 11).

Si noti l'anafora del verbo "vivere", che sembra indicare il ritorno alla vita di Giulia Beccaria, dopo la partenza dalla cupa atmosfera della casa di Don Pietro Manzoni e da una Milano ottusa e pettegola. Ritorno alla vita conquistato grazie all'aiuto di un uomo nobile, generoso e bello: l'incalzare di quest'ultimo aggettivo, per quanto comune e abusato, dona gioia e freschezza all'immagine della nuova esistenza di Giulia.

Ecco invece il ritratto di Fauriel:

> *Amava*, come si è detto, la botanica. *Amava* la natura e soprattutto i paesaggi in riva alla Loira, i luoghi nei dintorni del suo villaggio. *Amava* percorrere le campagne, al mattino presto, ed erborizzare. *Amava*, disse ancora di lui Sainte-Beuve, sempre risalire all'origine delle cose: *amava* le "sorgenti dei fiumi, le civiltà al loro nascere" [corsivo mio] (FM 13).

Il personaggio di Fauriel piace a Natalia Ginzburg, che in un'intervista dice di lui: "Fauriel, l'amico di Manzoni, è un personaggio pieno di mistero, patetico, sensibile, sofferente, di altissima qualità spirituale"[11]. La spiritualità del personaggio è resa appieno dal susseguirsi del verbo "amava" e dalla scelta dell'imperfetto che rende la descrizione indefinita ed evanescente, adattandosi perfettamente all'animo del romantico Fauriel, il quale sembra provenire direttamente da quel tempo mitico in cui l'uomo era in comunione con la natura. Il particolare uso dell'interpunzione e del ripetuto dona al periodo, per quanto franto, l'andatura di un adagio lento e uniforme, un'atmosfera malinconica e velata di laconica nostalgia. Si vedano altri esempi:

> La lettera della marchesa Cristina[12] riflette anche, sia pure dipinta con i colori acri della collera, la figura di Giulietta quale adesso era. *Non più malinconica*, com'era da ragazza, quando scriveva tenere lettere al cugino Giacomo che non le dava gran retta, o tenere lettere a Fauriel che non rispondeva mai. *Non più malinconica*, come quando si struggeva, nei Grigioni, per la nostalgia dei fratelli, della madre, della casa. *Non più malinconica*: disperata [corsivo mio] (FM 136).

Si noti la musicalità dell'ultimo paragrafo: a due proposizioni che iniziano anaforicamente con l'espressione "non più malinconica", segue identico il paragone introdotto dal "come". L'ultima proposizione, invece, con l'ellissi del verbo essere, è tutta rivolta verso l'ultimo aggettivo, "disperata", che, isolato, diviene tanto più forte e pregnante.

> Tuttavia Vittoria aveva, per sua natura, l'istinto di guardarsi intorno a cercare qualcosa che subito un poco la consolasse, *e* la riconciliasse con *la vita*, quando *la vita* le appariva totalmente nemica *e* buia; *e* in quel primo periodo

[11] GIULIO NASCIMBENI, *Ginzburg: "Il mio Manzoni giù dal piedistallo"*, "Corriere della Sera", 5 febbraio 1983, p. 3.

[12] Madre di Massimo d'Azeglio, suocera di Giulietta Manzoni.

> in Toscana, pur sentendosi vecchia a ventitrè anni, *e* logorata nella persona *e* nell'anima, *e* incapace di liberarsi delle proprie memorie dolorose, pure l'idea della gloria del padre le dava un grande piacere [corsivo mio] (FM 206).

Il gioco delle coordinate, l'abbondante utilizzo della virgola e la contemporanea presenza della congiunzione "e", creano una sorta di onda musicale, un discorso che muove in avanti e ritorna su stesso, legando strettamente l'una all'altra, tessera dopo tessera, le sensazioni che nutrono l'animo di Vittoria.

Le figure di ripetizione non assolvono solo una funzione musicale e ritmica. Senza temere le idiosincrasie di una lingua scritta che predica la *variatio*, Natalia Ginzburg sfrutta la ricorsività di parole ripetute sia per porre in rilievo il concetto veicolato dal lessema continuamente riproposto, sia perché la ripetizione si lega al nucleo tematico del romanzo. Più volte nella *Famiglia Manzoni* notiamo come la ripetizione sia sfruttata per ribadire un concetto:

> In verità Giulia *detestava* Stefano soprattutto perché era figlio di Teresa. *Detestava* Teresa e l'*aveva detestata* appena l'aveva vista nella casa. Ne *detestava* l'euforia, l'esuberanza, le effusioni sovreccitate, la loquacità. Ne *detestava* la salute delicata, le mille attenzioni che dedicava a se stessa, sembrandole questo un modo per situarsi nel centro del mondo. *Detestava* anche l'idolatria che essa aveva per Alessandro. *Le sembrava* non lo amasse per se stesso ma per la sua gloria pubblica. *Le sembrava* che nei sentimenti di lei per il marito non vi fosse null'altro che un'immensa vanità [corsivo mio] (FM 168).

Il verbo "detestare", riproposto per ben cinque volte, rende ancor più vivida l'antipatia fra Giulia Beccaria e Teresa Borri.

Si è visto, quindi, che tanto più intensa è la partecipazione emotiva della scrittrice alle vicende narrate, tanto più questa si riflette negli aspetti stilistici del testo. L'empatia nei confronti degli avvenimenti e dei personaggi del racconto si manifesta attraverso un discorso lirico e una ricercatezza formale lontana dalla cronaca e dal resoconto.

4. Understatement *e ritratti*

Dopo aver rilevato come la selezione del materiale documentario sia stata dettata dalla volontà di illustrare la quotidianità dei componenti della famiglia Manzoni, altrettanto interessante è osservare come, anche nei commenti in terza persona, Natalia Ginzburg tenda a concentrarsi sugli aspetti più dimessi e ordinari dell'esistenza, e a comporre i ritratti dei personaggi mettendo in risalto gesti e consuetudini giornaliere. Questo stile riduttivo, che i critici definiscono *understatement*, è tipico dell'affabulazione ginzburghiana e favorisce, nella *Famiglia Manzoni*, una prospettiva domestica e veritiera di tutti i personaggi, comprese le personalità illustri, le quali appaiono fragili e vulnerabili, con pregi e difetti. Si pensi, ad esempio, alla figura di Massimo d'Azeglio, che viene accuratamente fatto scendere dal piedistal-

lo su cui la storiografia italiana lo ha posto, per essere osservato da un inedito punto di vista intimo e familiare. A suscitare l'attenzione della scrittrice, infatti, non è l'ingresso di d'Azeglio nella politica piemontese, ma il suo ingresso in casa Manzoni. Ed ecco la battuta con cui la Ginzburg lo introduce sulla scena, presentandolo nascosto da baffi prepotenti e dal grande naso: "Era alto, robusto, snello, con lineamenti marcati, un gran naso, gran baffi, grandi occhi" (FM 113); si mostrano poi tutta quella serie di universali abilità che Manzoni gli invidiava, abilità che, a ben vedere, non sono certo quelle di un fine statista: "Egli sonare, egli cantare, egli ballare, cavalcare, giocar di scherma, di bigliardo, di carte" (FM 113). Il metodo riduttivo è sicuramente una delle fonti più vive dell'ironia che caratterizza la scrittura ginzburghiana, ma se in altri romanzi l'abbassamento di prospettiva riverbera sull'intera narrazione un'atmosfera fresca e svagata, nella *Famiglia Manzoni* il sorriso si fa più amaro, la sua capacità catartica si spegne nella maliconia che vela le vicende narrate. La stessa strategia dell'*understatement*, applicata al personaggio di Teresa, si scontra infatti con l'imperdonabile egocentrismo della seconda moglie del Manzoni. Così, ad esempio, l'abitudine di Teresa di collezionare oggetti di ogni tipo suscita in un primo momento il sorriso del lettore: "*A suo dire*, quei due bauli e quella cassa a cembalo, contenevano le sue *care* memorie. Erano, *a suo dire*, oggettini che aveva avuto in regalo o che *gelosamente* custodiva per ricordo" [corsivo mio] (FM 248), dove l'inciso "a suo dire" rimarca la presa di distanza della scrittrice nei confronti dell'atteggiamento bizzarro di Teresa; proseguendo nella lettura, tuttavia, si viene a conoscenza della mania della seconda moglie del Manzoni di impadronirsi anche delle lettere che Matilde e Vittoria scrivevano al padre, e della sua ostinazione nel ribadire l'esclusivo possesso di quegli oggetti: una sottile mestizia, allora, integra e sostituisce l'ironia iniziale.

Il personaggio la cui immagine risulta maggiormente stravolta dallo stile riduttivo è, senza dubbio, il capo-famiglia: la volontà di Natalia Ginzburg di far "scendere Manzoni dal piedistallo"[13] ci mostra per la prima volta il grande romanziere senza maschera, visto da un'ottica vicina e familiare. Questo cambiamento di prospettiva pone, talvolta, Alessandro Manzoni sotto una luce divertita e ironica ("quando era arrivata a Milano la notizia della disfatta di Waterloo, Manzoni si trovava a sfogliare libri nel negozio d'un libraio, e per l'emozione svenne" (FM 45)), e lo rende oggetto di immagini insolite:

> Egli aveva la lingua ordinariamente alquanto biancastra; ma quando l'aveva più netta del solito, era un segnale per lui d'irritazione al ventricolo. E quando talvolta, come confronto, si faceva mostrare quella del figliastro, che l'aveva sempre netta e rosea, esclamava quasi con invidia, in dialetto: "*Lengua de can!*" (FM 233).

[13] G. Nascimbeni, *Ginzburg: "Il mio Manzoni giù dal piedistallo"*, cit., p. 3.

Al di là di questi simpatici siparietti, tuttavia, ciò che emerge dal libro di Natalia Ginzburg è l'immagine di un Manzoni impacciato e innaturale nell'assolvere il suo ruolo di marito e di padre. Benché la struttura del libro della Ginzburg decentri il Manzoni mito e il Manzoni uomo, egli finisce comunque per dominare la scena, poiché è "più grande degli altri e quindi grandeggia"[14]. Ad affiorare, tuttavia, non è il canonico ritratto dell'autore dei *Promossi Sposi*, bensì l'immagine di un uomo debole e tormentato, di un marito egoista e succube, di un padre assente e disinteressato, di un politico schivo e appartato.

Abbonda nella narrativa ginzburghiana la tecnica ritrattistica, ossia la tendenza a bloccare i personaggi in un gesto che sostituisca l'eventuale indugio psicologico, testimoniando l'amore della Ginzburg per quanto vi è di reale e concreto. Il discorso si sofferma sugli atteggiamenti dei personaggi, su alcuni tratti dell'aspetto fisico, senza abbandonare il visibile e documentabile. Eppure, attraverso questa narrazione che allinea azioni e fatti, il lettore riesce ad intravedere le emozioni del protagonista, i patimenti e le soddisfazioni, le gioie e le amarezze: il gesto diventa la chiave per intuire i moti dell'anima. La tendenza a presentare i personaggi con pochi tratti fisici significativi e a bloccarli in un gesto che sostituisca la descrizione psicologica è accentuata, nella *Famiglia Manzoni*, dall'analisi degli effettivi dipinti dei componenti del nucleo familiare. A volte, infatti, sono proprio le opere d'arte che li hanno per soggetti a spronare il ritratto verbale di Natalia Ginzburg, da cui emergono non solo le caratteristiche fisiche dell'interessato, ma anche lo stato d'animo, che la scrittrice, con intuito prettamente femminile, "cattura" dallo sguardo e dall'espressione del viso[15]. Sono soprattutto le immagini di Alessandro Manzoni ad essere oggetto di studio da parte della Ginzburg. Numerosi dipinti e alcune fotografie ritraggono il romanziere lungo tutto l'arco della sua esistenza: bambino, appunto, adagiato sulle ginocchia di una madre scostante e dimentica; giovane, dalla fisionomia indefinita quanto indecifrabile è la sua anima; anziano, dall'aria fumosa e assorta. Attraverso l'analisi esteriore dei ritratti emerge il mutamento interiore del personaggio: figlio abbandonato, uomo enigmatico, padre assente, anziano solo e dilaniato dai rimorsi. La solitudine del Manzoni, il suo rifugiarsi in mondo di silenzi, l'apparente impassibilità di un'anima tormentata e straziata, è resa appieno dalla descrizione della fotografia in cui il grande romanziere, circondato dalla famiglia di Pietro, fissa il vuoto, con un mesto e pensoso sguardo basso.

> C'è un ritratto di Manzoni, seduto, con intorno la famiglia di Pietro. Egli è là rattrappito, piccolo, curvo, rattrappito, solitario. [...] Egli è là rattrappito, chiuso nei suoi pensieri come in un guscio, esiliato in un mondo con il quale non condivide più nulla.

---

[14] *Ibidem.*

[15] Nella prima edizione del libro i ritratti e le fotografie corredano le pagine iniziali.

> Deve essersi chiesto infinite volte, in vecchiaia, ragioni e spiegazioni. Deve essersi chiesto perché, mentre Matilde lo chiamava e moriva, lui non s'era mosso. E perché quei due, Enrico e Filippo, nell'infanzia limpidi e gentili, erano diventati due uomini così strani, queruli e disgraziati, pieni di sotterfugi e menzogne, e se la causa era la loro indole, o una sua colpa, o un destino avverso. Forse avrà pensato che una sua colpa c'era stata, in qualche punto remoto della sua esistenza: ma quale e dove, era troppo difficile stabilirlo, e ormai inutile (FM 327).

Il passaggio qui riportato accoglie tutti i tratti stilistici evidenziati in questo breve intervento, caratteristiche che allontanano *La famiglia Manzoni* dall'oggettività di un racconto puramente cronachistico. L'adozione di tecniche narrative di stampo romanzesco, il peculiare punto di vista e la prospettiva dal basso, il tono all'apparenza piano e lineare, ma capace di raggiungere vette liriche, i guizzi ironici che illuminano l'intreccio, rendono evidente l'inconfondibile impronta di Natalia Ginzburg. Benché nel risvolto di copertina la scrittrice professi le sue intenzioni con candida sincerità, la sua spontaneità creativa e il trasporto con cui è solita trattare le tematiche che più le stanno a cuore si manifestano con la stesura di un romanzo originale e personalissimo.

Bibliografia

Opere di Natalia Ginzburg

Opere, vol. I, Mondadori, Milano 1986.

Opere, vol. II, Mondadori, Milano 1987.

È difficile parlare di sé, conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi, (a cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg), Einaudi, Torino 1999.

La famiglia Manzoni, Einaudi, Torino 1983.

La famiglia Manzoni [1983], Einaudi, Torino 2005.

Testi critici

Gennaro Barbarisi, *Le Vite scritte da essi*, "Rinascita", n. 21, 27 maggio 1983, p. 33.

Carlo Bo, *Una famiglia milanese del "tempo perduto"*, "Corriere della Sera", 13 febbraio 1983, p. 11.

Clara Borrelli, *Notizie di Natalia Ginzburg*, L'orientale, Napoli 2002.

Alan Bullock, *Natalia Ginzburg, human relationship in a changing world*, Berg, New York 1991.

Italo Calvino, *Risvolto di copertina* a *Le piccole virtù*, in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino 2005, pp. XXV-XLV.

LUCA CANALI, *Cara Ginzburg, ti spiego il tuo Manzoni*, “L’Unità”, 23 febbraio 1983, p. 9.

CARLO CARENA, *Manzoni uomo di carattere tra ortensie e vini di Borgogna*, “Tuttolibri”, a. X, n. 415, 29 dicembre 1984, p. 3.

DONATA CHIOMENTI VASSALLI, *Giulia Beccaria, la madre del Manzoni*, Ceschina, Milano 1956.

PIETRO CITATI, *Nessuno ha compreso come la Ginzburg il senso della famiglia*, “Il Giorno”, 19 dicembre 1962, p. 6.

ELENA CLEMENTELLI, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Mursia, Milano 1972.

MARIA CORTI, *Venite, Manzoni ci aspetta*, “la Repubblica”, 8 febbraio 1983, in N. GINZBURG, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino 2005, pp. 347-350.

SIMONA COSTA, *La famiglia Manzoni*, “Antologia Vieussex”, n.72, ottobre-dicembre 1983, pp. 101-104.

RAFFAELE CROVI, *Vita quotidiana di don Lisander tra le mogli, i figli, i figliastri e gli amici*, “Il Giorno”, 27 febbraio 1983, p. 3.

MICHELE DZIEDUSZYCKI*, Alessandro fra le donne*, “L’europeo”, 14 febbraio 1983, in N. GINZBURG, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino 2005, pp. 351-355.

DELIA FRIGESSI CASTELNUOVO, *L’ombra di un uomo famoso. Donne di casa Manzoni*, “il manifesto”, 20 marzo 1983, p. 7.

CESARE GARBOLI, *Prefazione* a N. GINZBURG, *Opere*, vol. I, Mondadori 1986, pp. XXI-XLVI.

CESARE GARBOLI, *Prefazione* a MATILDE MANZONI, *Journal*, Adelphi, Milano 1992, pp. 9-94.

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI – GIORGIO LUTI – WALTER MAURO – FRANCESCA, *Natalia Ginzburg, La narratrice e i suoi testi*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1986.

GIOVANNA IOLI (a cura di), *Natalia Ginzburg: la casa, la città la storia*, Atti del convegno internazionale di San Salvatore Monferrato, “Piemonte e Letteratura”, San Salvatore Monferrato 1995.

ANGELA M. JEANNET, GIULIANA SANGUINETTI KATZ, *Natalia Ginzburg, a voice of the 20th century*, University of Toronto Press, Toronto 2000.

BERNARD LEVIN, *Domestic suffocation*, “The Sunday Times” [Londra], 9 agosto 1987, p. 43.

LAURA MANCINELLI, *Un’amara foto di gruppo col Manzoni*, “Il Secolo XIX”, 18 febbraio 1983, p. 3.

MATILDE MANZONI, *Journal*, Adelphi, Milano 1992.

LUCIANA MARCHIONNE PICCHIONNE, *La semplicità complessa della parola in Natalia Ginzburg,* "Esperienze letterarie", n. 2, aprile – giugno 1978, pp. 16-30.

LUCIANA MARCHIONNE PICCHIONNE, *Natalia Ginzburg*, La nuova Italia, "Il castoro", n. 137, Firenze 1978.

ANTONIA MAZZA, *La famiglia Manzoni,* "Letture", a. XXXVIII, quad. 396, n. 4, aprile 1983, p. 329-331.

LORENZO MONDO, *La Ginzburg ricama in casa Manzoni un lessico famigliare*, "Tuttolibri", a. IX, n. 347, 19 febbraio 1983, p. 2.

GIULIO NASCIMBENI, *"Il mio Manzoni giù dal piedistallo"*, "Corriere della sera", 5 febbraio 1983, p. 3.

GENO PAMPALONI, *Manzoni e dintorni*, "il Giornale", 30 aprile 1983, p. 3.

MAJA PFLUG, *Natalia Ginzburg. Arditamente timida. Una biografia*, la Tartaruga*,* Milano 1997.

TERESA PICARAZZI, *Maternal Desire: Natalia Ginzburg's Mothers, Daughters and sisters,* Fairleigh Dickinson University Press, Madison N.J. 2002.

SERGIO ROMAGNOLI, *Il lessico e i silenzi di casa Manzoni*, "Rinascita", n. 21, 27 maggio 1983, pp. 32-33.

DOMENICO SCARPA, *Le strade di Natalia Ginzburg*, in N. GINZBURG, *Le Piccole Virtù*, Einaudi 1998, pp. V- XXXII.

CARLA STAMPA, *A colloquio con Natalia Ginzburg, autrice de* La famiglia Manzoni*: "Confesso, la prima volta che lo lessi Manzoni mi annoiò"*, "Epoca", n. 1694, 25 marzo 1983, pp. 102-103.

DOMENICO STARNONE, *Storia di cognomi maschili, vissuti al femminile*, "il manifesto", 20 marzo 1983, p. 7.

ENRICO TESTA, *Lo stile semplice: discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, pp. 295-299.

LIETTA TORNABUONI, *Manzoni, il mostro di famiglia*, "La Stampa", 23 gennaio 1983, p. 3.

LEONARDO VERGANI, *Bagutta – Ginzburg: l'amore per Milano*, "Corriere della Sera", 27 novembre 1983, p. 3.

LUCIANO VISINTIN, La famiglia Manzoni *della Ginzburg vince il Bagutta*, "Corriere della Sera", 26 novembre 1983, p. 3.

FRANCO ZABAGLI, *La famiglia Manzoni*, "Inventario", a. XXI, n.7, aprile 1983, pp. 137-138.

Altri testi

SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso*, il Saggiatore, Milano 2003.

GABRIELLA MASTROLEO - GLORIA GUSMAROLI

ZENITH
Laboratorio Urbano per la RIATTIVAZIONE delle aree DIMENTICATE

Ateneo – 30 settembre 2015

ZENITH è un'associazione culturale, un laboratorio urbano nato nel Marzo 2014 da un gruppo di giovani bergamaschi con interessi molto differenti tra loro, ma accomunati dalla volontà di incidere nel panorama urbano della città di Bergamo, rimettendo in funzione luoghi altrimenti abbandonati.

Il recupero è l'obiettivo principale, mentre la realizzazione di progetti temporanei è il mezzo per rendere la città più dinamica e viva, offrendo novità e possibilità agli abitanti.

Il nostro scopo è quindi quello di alimentare l'interesse sulle aree dimenticate, restituendone valore e importanza, attivando le loro intrinseche potenzialità.

Ad oggi abbiamo all'attivo due progetti importanti: il documentario "Ex-// Bergamo: la Città Rimossa" e il progetto "Ora D'Aria" in collaborazione con l'associazione MAITE presso l'ex Carcere di Sant'Agata.

Uno dei primi passi mossi da ZENITH è stato mappare i luoghi abbandonati all'interno del Comune di Bergamo. La mappatura è nata come strumento per prendere coscienza del problema crescente dei vuoti urbani, delle amnesie urbane che caratterizzano la nostra città. Affinché i bergamaschi potessero avere una visione di insieme, e non solo dei flash legati alle aree limitrofe alle loro abitazioni o luoghi di lavoro.

Con il passare del tempo, grazie anche alle segnalazioni dei cittadini, la mappa si è riempita andando ad evidenziare la frammentazione del tessuto urbano di Bergamo: le aree dimenticate sorgono arbitrariamente in ogni angolo della città, talvolta occupando porzioni centrali di dimensioni notevoli.

Abbiamo intuito che forse questa mappa potesse essere utilizzata come strumento, e non solo come oggetto da consultare: da qui l'idea di metterla online sul nostro sito, dando la possibilità a chiunque di continuare ad aggiornarla (fig.1). Interagendo con essa le persone prendono parte al processo di riattivazione, diventando ciascuno un tassello importante: inizia a svilupparsi un nuovo e cosciente **senso di appartenenza** verso quei luoghi evitati.

Alla luce di questo primo passo, dopo aver tolto il velo di polvere e amnesia che ricopriva i luoghi dimenticati, è possibile stimolare le persone a porsi domande sullo sviluppo e sulla situazione attuale dell'urbanizzato nella loro città? Come generare un'interazione che sia formativa tra luoghi dimenticati e abitanti? Come favorire lo sviluppo di una collettività responsa-

Fig. 1. Geografie urbane.

bile che continui a vivere gli spazi dandogli nuova luce, invece che abbandonarli al proprio destino?

A tutte queste domande, nate nel corso del tempo, abbiamo tentato di dare un'unica risposta: riqualificare i luoghi dimenticati del territorio tramite progetti e occasioni di coesione sociale, di partecipazione responsabile, evitando quindi quei progetti calati dall'alto. Dare nuove funzioni e nuova vita alle aree dimenticate, dando voce alla società in cui sono immerse. Far si quindi che il cittadino notando questi luoghi senta il "dovere" di prendere parte alla loro rinascita.

L'approccio di ZENITH ai luoghi è evidentemente anticonvenzionale poiché cerca di leggere lo spazio attraverso gli occhi di chi lo vivrà o lo ha vissuto, attraverso anche caratteristiche proprie del manufatto che tendenzialmente passano in secondo piano.

Parliamo del ruolo del luogo come **materiale**, come insieme di tutti quegli elementi naturali ed artificiali che costruiscono lo spazio, siano essi voluti durante la progettazione o siano essi aggiunti collateralmente dal passare del tempo. Il Luogo-Materiale è uno stimolante per i nostri sensi: il calore del legno e la rigidità del cemento coinvolgono il tatto, l'odore della vernice o il profumo delle piante spontanee interessano l'olfatto, l'eco dominante negli spazi ampi ci colpisce tramite l'udito. Al Luogo-Materiale si sovrappone il layer del Luogo letto come **superficie**, inteso come raccolta di segni. Le superfici influenzano l'immaginario e viceversa, di fronte a un murales o a un muro scrostato o addirittura crollato ci si chiede quale sia la causa, ci si perde momentaneamente a immaginarne la storia. Le superfici possono anche diventare siti per condividere, raccontare, ed esprimere nuove visioni della città.

E ancora luogo letto come **memoria**, un contenitore di identità, dove si sono intervallate storie, tracce che si pongono come possibile base per la ricollocazione stessa dello spazio, sviluppando nuove relazioni, flussi e dinamiche. Infine luogo come **transito**, in quanto i luoghi abbandonati hanno perso si le loro funzioni originarie ma spesso si sono riempiti di realtà marginali, invisibili alle dinamiche sociali standard. Parliamo di coloro che abitano gli spazi vuoti in cerca di riparo perché si sentono estranei al flusso quotidiano della città, tornando a vivere secondo i principi essenziali dell'abitare, alle necessità basilari del rapporto uomo-ambiente.

Le aree dismesse delle città sono da sempre sede di avvenimenti non comuni, e coloro che le abitano, le trasformano adattandole a seconda delle necessità. Si può sostenere quindi che **un luogo muta grazie alla forza di chi lo vive**. L'esistenza di uno bilancia e muta l'esistenza dell'altro: quasi come se il luogo avesse il potere di cambiare una persona, ma allo stesso tempo la persona avesse il potere di cambiare il luogo.

I luoghi si costituiscono a partire dalle persone: una casa non è tale se qualcuno non la abita, un negozio non è un negozio se qualcuno non esercita al suo interno un'attività lavorativa.

Le persone si costituiscono a partire dai luoghi: un certo tipo di contesto inevitabilmente influisce sui soggetti che lo attraversano; all'interno di uno

spazio cittadino fatto di strade, palazzi, cemento e mattoni un bambino crescerà in modo diverso da come è cresciuto Mowgli nella giungla di Kipling.

Fronteggiare l'amnesia urbana significa riattivazione; riattivazione di uno spazio significa tornare ad abitarlo; abitare uno spazio significa colonizzarlo ideando un processo organico nato sui punti di forza di ciascun luogo.

Il processo viene sviluppato al fine di essere una metodologia, un modo di agire riconoscibile in ogni intervento (una sorta di marchio di fabbrica), adattabile alle varie peculiarità delle aree dismesse. Come? Articolandosi in tre fasi principali che, concatenandosi, costituiscono un circuito chiuso dove l'inizio coincide con la fine. Da qui l'idea di nominare questo metodo di lavoro REWIND: PROCESSO SOSTENIBILE.

Dopo aver identificato l'area problematica, la prima fase implica la **nascita di reti sociali** unendo le realtà del territorio che hanno una particolare sensibilità alle peculiarità del luogo. Insieme a loro si dà inizio ad attività di partecipazione sociale ed eventi culturali che fungano da strumenti di osservazione, di studio, di esplorazione quali punto di partenza per conoscere la relazione tra il manufatto e la sua storia. Dare la possibilità al cittadino di fruire il luogo, suscita in lui ricordi, emozioni che spesso sente di voler condividere. Questo aspetto è fondamentale per la riuscita di REWIND e viene incentivato dalla presenza di elementi verticali su cui è possibile scrivere le proprie memorie, i propri spunti su post-it colorati. In questa fase l'interazione con lo spazio avviene in maniera neutra e le aggiunte architettoniche temporanee sono fatte per permettere la fruibilità e accessibilità.

Successivamente si apre la seconda fase caratterizzata dalla **comprensione delle necessità del contesto attraverso la sperimentazione di differenti programmi funzionali.** Tramite l'osservazione di come i cittadini hanno arbitrariamente occupato il manufatto, emergono problematiche e potenzialità sfruttabili per i progetti futuri. Il grande bagaglio creatosi sino a qui permette di attuare la sperimentazione che è sia culturale che architettonica. All'interno di architetture reversibili, studiate per essere elementi autonomi che si innestano sui manufatti senza modificarne la struttura, si svolgono attività ed eventi occasionali di vario genere come spettacoli teatrali, mostre, allestimenti legati alla natura del luogo.

Se sino a questo momento REWIND si manifestava con avvenimenti puntuali e limitati nel tempo, arrivati a questo punto, ha l'obbiettivo di **radicalizzare i processi attuati**. Questo comporta che tutte le attività che hanno dato un riscontro significativo si insedino come nuove funzionalità del manufatto.

Il ricavo economico, che sino ad ora non era considerabile in quanto inesistente, inizia ad esserci sotto forma di autofinanziamento. Questa dinamica innesca la reversibilità del processo: il guadagno della fase 3 permette di aprire una nuova fase 1 sia essa interna al manufatto sia essa posizionabile in un'altra area abbandonata.

La peculiarità di REWIND è quindi quella di sapersi adattare ad ogni tipo di spazio degradato, innestandosi laddove il deterioramento è minore per poi andare a valorizzare anche le zone più fatiscenti e inagibili. (fig.2)

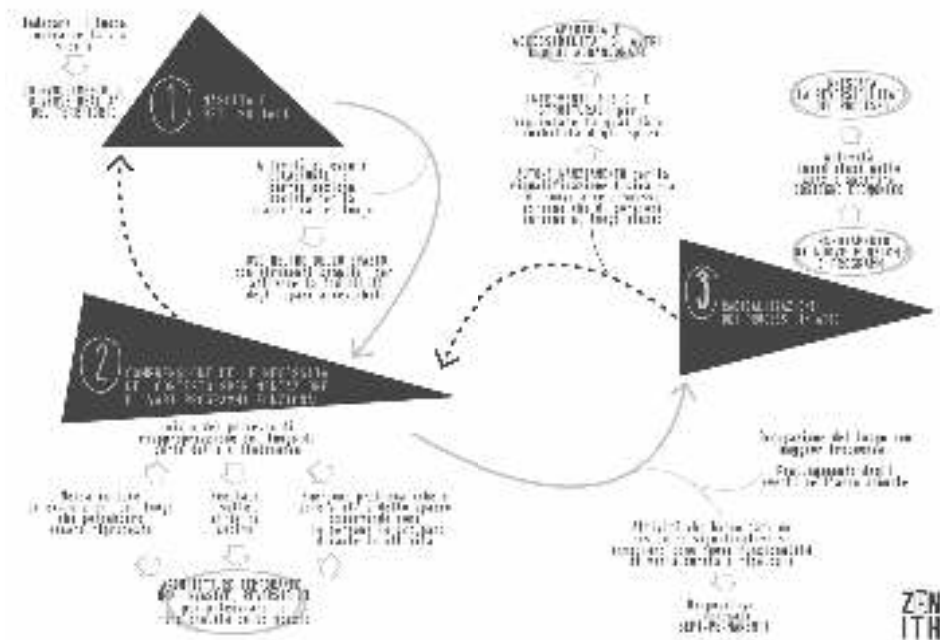



Fig. 2. Rewind: processo sostenibile.

Ex- // Bergamo: la Città Rimossa

Sono questi i presupposti che hanno mosso noi dell'associazione ZENITH nella creazione di un docufilm dal titolo "Ex- // Bergamo: la città rimossa": attraverso immagini e interviste (fig.3) si racconta come le persone siano diventate fautrici dei destini di aree abbandonate o cadute in disuso.

Come nel cinema russo di Dziga Vertov è nostro intento riprendere la realtà così com'è, senza manipolazione alcuna. Le storie e i racconti che abbiamo raccolto sono autentiche e fortemente personali, riprese attraverso una macchina da presa che vede là dove l'occhio della gente non può arrivare. Un lavoro di cinema sperimentale e di ricerca che ben si colloca nel filone del *Kino-Pravda, Cine-Verità*. (fig.4)

Il docufilm legge la città di Bergamo attraverso cinque tematiche: L'Esplorazione Urbana, L'Arte, L'Architettura, I Senzatetto, Il Margine.

L'Esplorazione Urbana

Ex- esplora le aree dimenticate del sottosuolo per recuperarne la memoria attraverso gli occhi delle Nottole (Gruppo Speleologico Bergamasco). Ci siamo addentrati negli spazi dell'ex Diurno sotto Piazza Dante e nei cunicoli antiaerei entrando dalla galleria Conca d'Oro per vivere il degrado che caratterizza questi spazi, presenti nelle memorie comuni ma mai utilizzati.

L'Arte

Il linguaggio artistico ridà visibilità ai luoghi abbandonati. ZENITH ha seguito il progetto di street art portato avanti dall'associazione Pigmenti, che attraverso workshop e eventi puntuali, invita artisti internazionali che con la loro esperienza e il loro punto di vista creano opere d'arte laddove è subentrata una amnesia urbana.

Parallelamente ci siamo interessati al progetto di Contemporary Locus, un'associazione culturale onlus, che coinvolgendo artisti contemporanei, ripropone attraverso la sperimentazione di differenti linguaggi, luoghi altrimenti invisibili, richiamando su di essi una nuova e partecipata attenzione.

L'Architettura

La nostra videocamera si è affiancata ad un occhio tecnico, lavorando alla riscoperta dei significati intrinsechi legati alla progettualità degli spazi storici.

I Senzatetto

"Ex- // Bergamo: la città rimossa" racconta alcune storie di coloro che vivono in prima persona gli spazi delle aree dismesse, creando al loro interno dei micro cosmi, un riparo notturno come spesso avviene nei vagoni abbandonati dello scalo ferroviario di Porta Sud.

Il docufilm si è evoluto spontaneamente: inizialmente ZENITH era solo un osservatore che catalogava e univa nelle riprese realtà bergamasche di diversa natura; successivamente la ricerca è diventata azione. Non volevamo più solamente fornire strumenti o visuali sull'urbanizzato di Bergamo, sentivamo la necessità di fare un passo in più lasciando un segno tangibile: aspiravamo a sviluppare qualcosa che si inserisse nelle aree dimenticate cambiando il tessuto cittadino e le sue dinamiche.

Ci si è presentata l'opportunità di trasformare ciò che era **margine** nel centro storico della città di Bergamo, in un'occasione culturale: insieme all'associazione MAITE siamo riusciti a riaprire l'Ex Carcere di Sant'Agata in Città Alta sviluppando il progetto Ora D'Aria. Il docufilm ha seguito da vicino tutte le giornate che hanno permesso la riapertura momentanea del carcere, documentando l'inizio di un processo che aspira a ricucire il tessuto urbano bergamasco.

Ora D'Aria

Ora D'Aria è il progetto pilota con cui ZENITH vuole sperimentare REWIND. Si è partiti dalla necessità di rianimare un area controversa: marginale ma allo stesso tempo nel cuore di Città Alta, assente nell'immaginario dei Bergamaschi più giovani ma incisa nella memoria dei più anziani, latente nella sua volumetria in quanto percepita di dimensioni decisamente minori alla

realtà. Stiamo parlando dell'Ex Carcere di Sant'Agata (fig.5-6). Insieme all'associazione MAITE si è sviluppato un programma di iniziative culturali, ed eventi sociali temporanei e non invasivi proposti con il supporto di diverse realtà bergamasche.

L'obbiettivo di Ora D'Aria è quello di coinvolgere attivamente i cittadini facendoli diventare protagonisti negli itinerari di scoperta proposti; per provare a dare un nuovo significato al disuso decennale dell'area cominciando così a pensare, insieme ai cittadini ad un processo di riattivazione dal basso e a possibili utilizzi futuri.

Il progetto si è articolato in due fasi: la prima nel weekend del 17-18-19 Luglio 2015 e la seconda nella settimana dal 28 Settembre al 4 Ottobre 2015. In entrambi i momenti si sono alternate visite guidate, eventi teatrali, concerti, conferenze, installazioni, esposizioni artistiche e dibattiti con i quali si è cercato di trattare l'argomento delicato della dignità e della libertà delle persone detenute**.** (fig.7, fig.8, fig.9, fig.10, fig.11, fig.12, fig.13, fig.14)

"BE THE CHANGE THAT YOU WISH TO SEE IN THE WORLD"

A cura dei membri di ZENITH dott.ssa in architettura Gloria Gusmaroli e arch. Gabriella Mastroleo - http://www.laboratoriozenith.it info@laboratoriozenith.it

Fig. 3. Ex- // Bergamo: la Città Rimossa.

Fig. 4. Ex- // Bergamo: la Città Rimossa.

Fig. 5. Ex Carcere di Sant’Agata.

Fig. 6. Ex Carcere di Sant’Agata.

Fig. 7. Ora D’Aria.

Fig. 8. Ora D’Aria.

Fig. 9. Ora D’Aria.

Fig. 10. Ora D’Aria.

Fig. 11. Ora D’Aria.

Fig. 12. Ora D’Aria.

Fig. 13. Ora D’Aria.

Fig. 14. Ora D’Aria.

Personaggi e testimoni

GOFFREDO ZANCHI

MONSIGNOR PESENTI ANTONIO

Ateneo – 16 settembre 2015

Nato a Villa di Serio il 13 agosto 1927, ricevette l'ordinazione sacerdotale il 3 giugno 1950. Da sempre fu sacerdote della Comunità Missionaria dei Preti del S. Cuore, divenendo diverse volte anche Superiore. Diplomato in Archivistica, Paleografia e Biblioteconomia, visse il suo servizio sacerdotale sempre in Curia, svolgendo nel contempo anche le mansioni affidategli dalla Comunità del S. Cuore. Fu Archivista della Curia per oltre quarant'anni fino al 2007; Redattore della "Vita Diocesana" (1963-1988), Direttore dell'Ufficio Liturgico (1965-1981), Cancelliere della Curia Vescovile (1981-2007). Nel frattempo fu membro del Consiglio Presbiterale Diocesano (1978-2007), ebbe il titolo di Prelato d'onore di Sua Santità (1981) e di Protonotario Apostolico soprannumerario (2008). Per 13 anni (1968-1981) si recò a Monte di Grone in servizio pastorale e tanto amò quella piccola parrocchia da voler essere sepolto nel suo Cimitero "perché – diceva – nessun Prete era stato sepolto lì, vicino sempre ai suoi parrocchiani". Dopo il ritiro dalla carica di Cancelliere, continuò a lavorare nell'archivio della Curia intorno al fondo Bernareggi, in relazione alla pubblicazione del suo *Diario di guerra*, l'ultima grande fatica di don Antonio, che non riuscì a terminare, benché fosse in uno stadio molto avanzato, per il sopraggiungere della morte il 4 ottobre 2009.

La figura di don Antonio, nel suo aspetto esteriore, presentava una costituzione fisica tipicamente bergamasca, dal volto pieno e tondeggiante e la corporatura robusta, cui si aggiungeva un portamento inconfondibilmente ecclesiastico sottolineato dalla talare nera che normalmente indossava. Sembrava un tipico parroco della campagna bergamasca, tuttavia chi dalle apparenze concludesse per una sua ristrettezza di cultura e di interessi, avrebbe commesso un grave errore per l'intelligenza, la preparazione e le doti di memoria che facevano di don Antonio un conoscitore straordinario della storia civile ed ecclesiastica di Bergamo. Il suo sguardo era improntato a serietà e sulle prime imponeva una qualche soggezione, ma coloro che lo accostavano non tardavano a sperimentarne la cordialità, la prontezza ad ascoltare e la disponibilità a fornire collaborazione ed aiuto. *Era un prete inclinato agli studi storici*, soprattutto della propria terra. Queste due caratteristiche – essere prete e il legame con la propria terra – spiegano le qualità della sua opera.

Per don Antonio lo studio della storia significava la conoscenza delle proprie origini. Egli si sentiva profondamente radicato nella tradizione cristiana della terra che lo aveva plasmato nel profondo dell'animo e della mente; se ne sentiva figlio e ne andava fiero. Il sentimento di riconoscenza ispirava le sue ricerche storiche ed i riscontri trovati accrescevano ulteriormente l'amore e l'ammirazione per la chiesa nella quale era cresciuto e che aveva deciso di servire come sacerdote. Questo può spiegare la presenza di una certa tendenza *apologetica* negli studi di don Antonio, che gli è stata anche rimproverata in qualche caso. Occorre però chiedersi se essa non possa trovare comprensione, anzi una giustificazione nell'andamento effettivo della nostra Diocesi, in modo particolare nell'epoca post-tridentina, dove si è dispiegata con grande ampiezza l'azione riformatrice di due grandi vescovi come Carlo Borromeo e Gregorio Barbarigo. Risultano spesso unilaterali, se non addirittura fuorvianti, certe ricostruzioni che minimizzano la vitalità della Chiesa di Bergamo negli ultimi quattro secoli. Questo rilievo non significa certo negare la presenza di ombre e limiti, che anche don Antonio ammetteva; caso mai la sua tendenza apologetica può essere colta nel giudizio circa l'entità delle ombre e dei limiti rilevati, come diremo successivamente. Le sue valutazioni venivano formulate in un serio confronto con la letteratura storica più aggiornata, quindi sulla base di elementi attendibili. Posso affermare di aver discusso in più occasioni con Antonio su tali temi e di aver condiviso il suo rammarico per certe opinioni circa la religiosità post-tridentina della nostra Chiesa, cui si giungeva a negare il carattere di ispirazione evangelica, relegandola ad adesione esteriore e devozionale. Ora don Antonio si sentiva figlio di questa tradizione, era naturale che la difendesse! D'altra parte la positività del Concilio di Trento e dei suoi effetti nella nostra terra gli permetteva di ridimensionare il *mito della cristianità medievale*, di cui don Antonio coglieva anche in Bergamo la relativa fragilità e debolezza rispetto alle più mature espressioni della cosiddetta Controriforma. Dalla metà del Seicento fino alla prima metà del Novecento la chiesa bergamasca ha conosciuto una serie di personalità e una ricchezza di istituzioni, che non ha paragoni con il periodo medievale, molto più povero e limitato. Veniamo ora ad una presentazione della sua produzione storica.

Un significativo contributo fu lo studio sul periodo medievale dalla Riforma Gregoriana (XI sec.) alla Riforma protestante, riversato nella storia della *Diocesi di Bergamo*, edita da La Scuola a Brescia nel 1988. Si è imposto come sintesi di riferimento, tuttavia non è lo sviluppo di ricerche di prima mano, ma piuttosto un'opera di sintesi e di ricollocazione dei risultati di studi particolari in una prospettiva bibliograficamente aggiornata della storia ecclesiale: una rilettura che ha portato al superamento del quadro interpretativo di una ricostruzione ferma all'opera del Belotti e che tutto sommato dipende dal quadro tracciato dal Ronchetti.

Mi permetto di richiamare una questione storiografica cui don Antonio era particolarmente interessato, relativa all'identità di S. Alessandro, il patrono principale della Diocesi. Don Pesenti non era convinto dell'ipotesi di

Giovanni Spinelli circa l'origine *anauniense* del martire Alessandro, la cui esecuzione avvenne il 29 maggio del 397 nella valle di Non in provincia di Trento. Pur riconoscendo la scarsissima attendibilità storica della tardiva *Passio* del martire Alessandro, osservava che ancora troppi elementi rimanevano senza plausibile spiegazione nell'ipotesi dell'origine *anauniense*. In una conferenza tenuta presso questo Ateneo formulava l'auspicio di una campagna di scavi archeologici nel luogo ove si trovava la basilica alessandrina, rasa al suolo all'epoca della costruzione delle mura venete. Di non trascurabile interesse lo studio dello sviluppo delle istituzioni ecclesiastiche in Bergamo, prima con la creazione delle pievi, poi delle parrocchie e dei vicariati, fino alla sistemazione odierna.

Il maggior numero di studi riguarda la Storia Moderna e Contemporanea, in modo particolare il tardo Settecento e il primo Ottocento. A Bergamo nel 1776 ha avuto inizio l'associazione del Collegio Apostolico, un gruppo di preti tra i più stimati della diocesi, che impersonava lo spirito ecclesiastico prevalente in diocesi: riferimento alla teologia e spiritualità gesuitica, marcata tendenza filo-papale e antigiansenista, avversione alle novità rivoluzionarie. Questo gruppo, che intendeva continuare l'azione pastorale dei gesuiti, soppressi tre anni prima, si rese protagonista di un'intensa attività formativa presso il popolo cristiano e soprattutto presso la gioventù, con la fondazione dei primi oratori e di scuole popolari, tra cui quella in Città Alta nel 1796, poi trasferita al Seminarino. Ben presto il gruppo divenne il punto di riferimento dell'intero clero bergamasco durante la dominazione francese, la Restaurazione e soprattutto negli anni immediatamente successivi all'Unità d'Italia, assumendo una posizione intransigente, cioè di opposizione alle idee moderne.

Nel volume pubblicato nel 1959, cinquantesimo dell'istituzione dei Preti del S. Cuore, don Antonio ha scritto i contributi più significativi della monografia dedicata alla storia del Collegio Apostolico, dove rievoca personaggi che hanno rivestito un ruolo centrale nelle vicende bergamasche, come mons. Marco Celio Passi e il nipote don Luca, mons. Giuseppe Benaglio, padre Luigi Mozzi e don Carlo Botta, per citare i più famosi. Questi saggi sono rimasti ancora oggi insuperati. Dissoltosi verso la fine dell'Ottocento, il Collegio Apostolico ritornò a nuova vita con la fondazione nel 1909 ad opera di mons. Radini Tedeschi dei Preti del S. Cuore, a cui apparteneva lo stesso don Pesenti. In occasione del I° centenario della fondazione furono progettati due volumi: il primo dedicato al Collegio Apostolico che presentava saggi nuovi rispetto alla raccolta del 1959; il secondo dedicato ai Preti del S. Cuore è stato coordinato e curato da don Antonio, la cui scomparsa ha ritardato la pubblicazione prevista in tempi brevi.

Il Collegio Apostolico influenzò notevolmente il clero bergamasco anche per via delle funzioni direttive assunte da molti suoi membri nel governo della diocesi. Il culmine fu toccato con mons. Pietro Speranza (1801-1878), membro del Collegio e dal 1854 vescovo di Bergamo. Questo vescovo viene criticato per il rigido intransigentismo, anche da uno storico preparato, di-

ventato suo successore sulla cattedra di S. Alessandro, mons. Roberto Amadei. Questi rileva le ristrettezze del suo pensiero teologico, i toni apocalittici di condanna del mondo moderno e la sua intransigenza fonte di aspri contrasti con le autorità italiane, che non giovarono certo alla diocesi. Pur ammettendone le rigidità, don Pesenti si sforzava di sottolinearne gli aspetti positivi nella pastorale e nel campo della vita spirituale. Mons. Speranza fu ricercato direttore spirituale ed ebbe tra i suoi confidente due sante: Teresa Verzeri, la più grande mistica italiana dell'Ottocento e Paola Cerioli. A questo episcopato si collegano due saggi di don Antonio che rivelano la tempra del vescovo: il primo sulla soppressione nel 1861 dell'Unione ecclesiastica di S. Bartolomeo dei preti liberali e il secondo dedicati agli aspetti e ai momenti della vita religiosa bergamasca durante l'episcopato di mons. Speranza.

Per la conoscenza della tradizione cristiana bergamasca è irrinunciabile il riferimento al mondo parrocchiale e ai suoi protagonisti, i parroci: attorno ai campanili e alle chiese si sono forgiate la sensibilità e la cultura umana dei nostri antenati. Don Antonio ha scritto una breve monografia sul don Cirillo Pizio, parroco di Cologno al Serio dal 1915 al 1949, che ben rappresenta l'incidenza e il peso esercitati da queste figure sulla formazione delle nostre popolazioni. Da questo breve studio è' possibile rilevare la centralità della parrocchia bergamasca nell'esperienza comune di tanta gente grazie alle sue attività religiose, educative e sociali, centralità mantenuta dall'inizio del secolo XX fino a dopo la seconda guerra mondiale, superando brillantemente la concorrenza fascista.

Don Antonio si interessò alla figura di mons. Bernareggi, vescovo di Bergamo dal 1932 al 1953, per il quale nutriva una grande stima. Nonostante le qualità intellettuali e di governo di questo prelato, uno dei maggiori prelati italiani del tempo, non riscosse del tutto l'approvazione del clero, soprattutto per il suo comportamento durante l'occupazione nazista dal settembre del 1943 alla fine di aprile del 1945. Gli episodi contestati sono due: l'arresto di don Antonio Seghezzi e le supposte apparizioni mariane alle Ghiaie di Bonate. Don Antonio volle pubblicare il suo *Diario di guerra* per mostrare come gran parte delle accuse fossero infondate. Ne è risultata una pubblicazione imponente perché don Antonio non si è limitato al testo, ma vi ha aggiunto i documenti cui in esso si fa riferimento. Questo lavoro, interrotto dalla scomparsa dell'autore quando era giunto quasi a termine, è stato ripreso e completato da Alessandro Persico. Ne è risultata un'opera imponente che costituisce una fonte essenziale per la ricostruzione di quegli avvenimenti. Le finalità perseguite da don Antonio sono state raggiunte – l'accusa di arrendevolezza di mons. Bernareggi nei confronti degli arrestati – ma sono emerse anche le incertezze del prelato in una situazione non facile. Tale lavoro era stato preceduto da un saggio sull'episodio poco noto della persecuzione fascista alle associazioni bergamasche di Azione Cattolica, la cui importanza è stata rilevata dal De Felice nella sua monumentale biografia su Mussolini.

Un prete del Sacro Cuore non poteva disinteressarsi del membro più autorevole di questa associazione: don Angelo Roncalli, che ne fu membro fin dagli inizi. I suoi contributi furono molteplici. Don Antonio fu eletto vicepostulatore della causa di beatificazione di papa Giovanni per l'inchiesta svolta a Bergamo dal 3 aprile 1968 al 9 ottobre 1971, raccolta in tre volumi. A questo seguì uno studio sul problema studentesco e sulla fondazione da parte di Roncalli della casa dello Studente nel 1918 in Città Alta, di cui fu il primo responsabile.

L'ultimo importante contributo fu la pubblicazione della corrispondenza epistolare tra Roncalli e i vescovi di Bergamo a partire da mons. Radini nel 1906 fino a mons. Piazzi nel 1963, fonte insostituibile per la conoscenza di Roncalli.

L'opera storica di mons. Pesenti, senza essere imponente, risulta senz'altro significativa e articolata su più versanti. I vari impieghi in curia e nella pastorale gli impedirono di dedicarsi con continuità alla ricerca. Era considerato la "memoria della diocesi", perché molto più vasta risultava la quantità di notizie che non era riuscito a mettere per scritto, ma che spesso comunicava nelle conversazioni con amici e che illuminavano personaggi e momenti salienti della vita della Diocesi.

Bibliografia in ordine cronologico

ANTONIO PESENTI, *Lettere inedite dell'Abate Costantino Rotigni al preposto Cornaro parroco di Villongo S. Filastro (1758-1762)* in "Bergomum" 52 (1958), 1-2, pp. 165-178.

ANTONIO PESENTI, *Note sul giansenismo bergamasco durante l'episcopato di Antonio Redetti (1731-1773) con carteggi e documenti inediti* in "Miscellanea Bernreggi", a cura di LUIGI CORTESI, Opera B. Barbarigo, Bergamo 1958, pp. 761-828.

ANTONIO PESENTI, *L'Unione Ecclesiastica di S. Bartolomeo (1860-1861)* in "Bergomum" 53 (1959) 1-2, pp. 45-67.

ANTONIO PESENTI, *Il CollegioApostolico (1773-1909),* pp. 131-214; *Repertorio biobibliografico del Collegio Apostolico e dei Preti del S. Cuore,* pp. 215-290; *Il Collegio delle Terziarie Francescane in S. Giuseppe,* pp. 389-404, in "I Preti del S. Cuore di Bergamo nel 50° della fondazione", Società Editrice S. Alessandro, Bergamo 1959.

ANTONIO PESENTI, *Don Cirillo Pizio: note biografiche,* Tip. TOM, Bergamo 1961.

ANTONIO PESENTI, *Il fondo Nicolò Rezzara presso l'Archivio della Curia di Bergamo* in "Bollettino dell'archivio per la storia del movimento sociale cattolico italiano", I (1966), pp. 181-184.

ANTONIO PESENTI, *Grone e il suo Monte. Note di storia*, Secomandi, Bergamo 1973.

ANTONIO PESENTI, *Fratel Giacomo Bergametti (1890-1972). Commemorazione,* Secomandi, Bergamo 1973.

ANTONIO PESENTI, *I contrasti tra il fascismo e la Chiesa nella diocesi di Bergamo negli anni 1937-1938,* in “Chiesa, Azione Cattolica e fascismo nell’Italia Settentrionale durante il pontificato di Pio XI (1922-1939)”, Vita e Pensiero, Milano 1979, pp. 535-564.

ANTONIO PESENTI, *Il Monastero nei secoli XIX e XX,* in “Il Monastero Matris Domini in Bergamo”, Monumenta Bergomensia, Bergamo 1980, pp. 290-326.

ANTONIO PESENTI, *Papa Giovanni e il problema degli studenti a Bergamo nei primi decenni del secolo XX,* in “Cultura e spiritualità in Bergamo nel tempo di Papa Giovanni XXIII”, Velar, Gorle 1983, pp. 259-269.

ANTONIO PESENTI, *Aspetti e momenti della vita religiosa bergamasca durante il pontificato di Pio IX* in “I cattolici bergamaschi e bresciani nell’età di Pio IX”, CELUC, Brescia 1985, pp. 149-164.

ANTONIO PESENTI, *La Diocesi di Bergamo,* in “Storia religiosa della Lombardia”, vol II, La Scuola, Brescia 1988, pp. 61-159.

ANTONIO PESENTI, *Ritratti dei Vescovi di Bergamo,* Credito Bergamasco, Bergamo 1990.

ANTONIO PESENTI, *Istituzioni ecclesiastiche e territorio bergamasco: diocesi, pievi, parrocchie* in “Chiesa, Istituzioni e Territorio, Atti del corso, Bergamo ottobre – dicembre 1988”, Bergamo 1991, pp. 29-42.

ANTONIO PESENTI, *La Chiesa locale e il culto di S. Alessandro* in “Bergamo e S. Alessandro. Storia, culto, luoghi”, a cura di LELIO PAGANI, Edizioni dell’Ateneo, Bergamo 1999, pp. 25-35.

GIOVANNI XXIII, *Questa Chiesa che tanto amo: lettere ai vescovi di Bergamo,* a cura di ANTONIO PESENTI, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2002.

ANTONIO PESENTI *La Chiesa di Bergamo all’epoca di Ambrogio da Calepio* in “Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio”, Edizioni dell’Ateneo, Bergamo 2005, pp. 31-37.

ADRIANO BERNAREGGI, *Diario di guerra (settembre 1943 – maggio 1945),* a cura di ANTONIO PESENTI, rivisto e completato da ALESSANDRO ANGELO PERSICO, Studium, Roma 2013.

UMBERTO ZANETTI

SANDRO ALLEGRETTI PITTORE E RESTAURATORE

Ateneo – 22 settembre 2015

Nella tarda serata di lunedì 20 ottobre 2014, amorevolmente assistito dalla consorte Gabriella e dai figli Ombretta, Alberto e Marco, spirava serenamente nella sua casa di Ponteranica a causa di un male incurabile il pittore Sandro Allegretti suscitando vasto cordoglio negli ambienti artistici e culturali bergamaschi.

Aggregato alla Classe di Lettere ed Arti di questo Ateneo per voto assembleare del 27 aprile 1990 e proclamato socio emerito nel 2013, Sandro Allegretti era nato a Bergamo il 19 aprile 1938 da una famiglia di modeste condizioni economiche, come tante ve n'erano un tempo nei nostri ceti popolari, saldamente unita dalla condivisione di sani princìpi quali la religiosità, il rispetto, l'onestà, la solidarietà, l'attaccamento al lavoro. Il piccolo Sandro trascorse serenamente i primi anni di vita nonostante le privazioni e le angosce di una guerra lunga e rovinosa, deprecata dalla gente comune, dichiarata assurdamente contro il buon senso e combattuta con tanta caparbietà da sfociare in una tragica guerra civile. Come tanti altri suoi coetanei, Sandro serbava viva memoria di quei tempi tristissimi, che avevano impoverito e desolato non poche famiglie riducendole alla miseria e alla fame; inoltre ricordava bene i primi anni del dopoguerra, anni di duri sacrifici e di stenti prima che il Paese risorgesse dalle rovine del conflitto e dall'umiliazione di una pace molto onerosa e ingiusta. Il suo mondo era allora Valverde, l'antica contrada che, come una sorta di appendice di Città Alta, dalla porta di San Lorenzo discende per il pendio collinare verso Valtesse superando il corso a volte placido a volte tumultuoso della Morla: l'umile rivo formava un tempo limpide pozze nelle quali i ragazzi d'estate si tuffavano e sguazzavano felici, divertendosi poi a inseguire le libellule e i ragni acquatici, ingegnandosi a catturare gamberetti, rane e pesciolini. La piccola comunità agricola e artigianale di Valverde, civile e ordinata, dove tutti si conoscevano per nome, dove le dinastie contadine legate da secoli alla terra erano ancora distinte da soprannomi e il dialetto fioriva con le sue umane e colorite locuzioni sulle labbra delle donne e degli uomini, dei vecchi e dei fanciulli, era rimasto nostalgicamente nella memoria dell'artista: negl'incontri conviviali con gli amici Sandro indugiava nella rievocazione di figure e di episodi della vecchia Valverde e dal piacere della narrazione appassionata e coinvolgente traspariva il rimpianto per il tramonto dei valori etici e umani sui quali si fondava la vita delle nostre comunità borghigiane di un tempo.

Era ancora un bambino quando incominciò a tracciare d'impulso segni e volute con matite e carboncini su ogni pezzo di carta che gli capitava fra le mani. I genitori dovettero intuire che il loro piccolo Sandro stava manifestando una non comune predisposizione al disegno e decisero di non contrariarlo. Al termine della prima media inferiore egli fu presentato alla nota e apprezzata pittrice Alda Ghisleni: per tre estati ne frequentò ogni giorno lo studio apprendendo la prospettiva, le proporzioni, la tecnica del colore a olio.

Al termine della scuola media inferiore, compiuti da poco i quattordici anni, Sandro fu accolto nel laboratorio di restauro di Mauro Pellicioli, dove si tratteneva per l'intera giornata. Di sera frequentava con la massima diligenza i corsi dell'Accademia Carrara diretti da Trento Longaretti, dal quale ottenne sempre incoraggiamenti e attestazioni di stima. Trascorse così la sua giovinezza con un impegno e una dedizione che nulla concedevano alle distrazioni e ai passatempi. Alla Carrara fece tesoro delle propedeutiche di Longaretti e si appassionò allo studio della storia dell'arte, avendo come docente l'indimenticato pittore Daniele Marchetti, con il quale strinse poi amicizia. Non aveva che quindici anni allorché gli accadde per la prima volta di vendere un quadro. Soggiornando a Venezia con Pellicioli per alcuni restauri e disponendo di un pomeriggio libero, egli issò il suo cavalletto non lontano dall'Hotel Danieli e dipinse una veduta lagunare. Appena finito il lavoro, un americano che alloggiava nel famoso albergo gli si accostò, osservò il quadro e gli domandò: "Tu vendere questo? Quanto volere?". Colto di sorpresa, Sandro allargò le braccia e rispose: "Io non sapere". Trasecolò trovandosi tra le mani parecchi dollari.

In un successivo soggiorno lagunare Sandro conobbe il pittore Felice Carena, che lo aveva osservato e che gli si era accostato mentre egli dava gli ultimi tocchi ad una veduta nei pressi del ponte dell'Accademia. "Fame védare ben cossa ti gà piturà", gli disse il famoso artista veneziano. Cenarono insieme nella trattoria "Ai cugnai" e Carena, che lo prese a ben volere, gli fu prodigo di consigli. Si videro altre volte e ad ogni incontro il vecchio artista gli parlava della pittura degli antichi e dei moderni, gli narrava i ricordi della sua vita, gli indicava gli angoli più suggestivi di Venezia, lo incoraggiava a proseguire sulla strada della pittura.

L'apprendistato con Pellicioli non dovette essere né semplice né facile. Il famoso "mago del restauro", allievo di Cavenaghi e continuatore insigne di una tradizione che in Bergamasca contava su trascorsi illustri possedendo radici profonde, vantava conoscenze altolocate e relazioni di prim'ordine negli ambienti artistici e culturali italiani e stranieri. A lui, autorevole come nessun altro, convergevano richieste per il recupero di capolavori inestimabili da enti pubblici, da galleristi e da collezionisti di ogni parte d'Europa. Nel suo laboratorio di Via Porta Dipinta Pellicioli doveva perciò disporre di una decina di collaboratori, ai quali affidava le parti meno impegnative del lavoro, riservando a sé le operazioni più delicate. Conscio della sua maestria e geloso delle sue invidiabili conoscenze tecniche, acquisite da giovane con un duro praticantato, Pellicioli non amava trasmettere i segreti della

sua arte ai collaboratori, ai quali si rivolgeva con tono severo e distaccato; dovette tuttavia cedere assai presto alle garbate insistenze del giovane Allegretti, che gli aveva manifestato la volontà di apprendere quel difficile mestiere in ogni suo più arduo e complesso aspetto. A poco a poco il maestro si rese conto delle potenzialità di Sandro e lo mise a parte delle sue conoscenze e dei diversi accorgimenti cui ricorrere per ottenere restauri ineccepibili, addestrandolo ad interventi di notevole difficoltà. Pellicioli decise di farsi talora accompagnare da Allegretti quando doveva recarsi a Venezia, a Milano o in altre città per compiere lavori in loco e nel 1957 gli affidò la responsabilità della conduzione del laboratorio.

Nelle sue conversazioni con gli amici Sandro Allegretti rievocava spesso fatti ed episodi legati al tempo del suo alunnato per rendere merito alla memoria di Pellicioli, uomo burbero e talora perfino ispido ma espertissimo conoscitore della pittura di ogni epoca e di ogni scuola nonché restauratore di eccezionale valore per il suo tempo. Ricordava la volta che a Venezia accompagnò Pellicioli e Berenson alle Zattere per osservare nella chiesa dei Gesuati la grande tela del Tiepolo raffigurante “Il martirio di San Lorenzo”. Nella diffusa penombra del tempio Pellicioli salì su di una scala ed esaminò a lungo la pala, indi scese e disse a Berenson: “Professore, quest’olio è tutto ridipinto”. Il grande storico dell’arte rimase perplesso e dubitoso ma dovette arrendersi all’evidenza quando, dopo qualche giorno, nel laboratorio delle Gallerie dell’Accademia vide che il “mago del restauro” stava riportando alla luce con la massima cautela gli smaglianti colori originali del Tiepolo.

Grazie al sodalizio con Pellicioli il giovane Allegretti partecipò negli anni Sessanta a importanti lavori di restauro per le seguenti mostre veneziane di risonanza mondiale: del Lotto a Palazzo Ducale, del Seicento Veneziano a Cà Pesaro, del Giorgione a Palazzo Ducale, dei Bassano ancora a Palazzo Ducale. Alle Gallerie dell’Accademia di Venezia partecipò a fianco di Pellicioli al recupero di importanti dipinti di insigni maestri quali Giorgione, Tiziano, Carpaccio, Tintoretto, Veronese, Vivarini, Bellini, Tiepolo, Canaletto, Guardi, Ricci, Piazzetta. Lavorò al restauro dei dipinti del conte Cini a San Giorgio di Venezia e per incarico di Pellicioli restaurò il Crocifisso di Giotto del Museo Civico di Padova. Nel laboratorio di restauro delle Gallerie dell’Accademia pose mano con Pellicioli ad altri capolavori provenienti dalle chiese veneziane, come la stupenda pala del Tiepolo della chiesa di Burano. Ancora con il maestro lavorò al Castello Sforzesco, a Palazzo Reale e al Palazzo della Provincia di Milano, dove prese parte al restauro della grande tela del Tiepolo posta sotto il soffitto del salone. Partecipò all’Isolabella dei Borromeo al restauro di grandi opere di Luca Giordano e di altri pittori famosi. Viva emozione provò quando alla Brera aiutò Pellicioli al ripristino dello “Sposalizio” di Raffaello che uno sciagurato demente aveva sfregiato con un martello e un punteruolo eludendo la sorveglianza dei custodi. Ma ancor più viva emozione suscitò in lui il recupero del Crocifisso ligneo di Giotto conservato a Padova; dopo un lungo esame del capolavoro Pellicioli gli disse: “Questo non è più Giotto ma un rifacimento risalente all’Ottocen-

to". Con la massima precauzione Allegretti si accinse al restauro del capolavoro e si rese conto che i colori originali giacevano sotto tre strati di pittura.

Un giorno del 1953 Pellicioli volle condurre Allegretti con sé a Milano, dove doveva concludere il restauro del Cenacolo vinciano. Il 16 agosto 1943 un criminale bombardamento inglese si era abbattuto sul corso di Porta Magenta colpendo anche lo storico complesso conventuale di Santa Maria delle Grazie; nella rovina del refettorio il muro sul quale il sublime genio di Vinci aveva dipinto la scena dell'Ultima Cena era rimasto miracolosamente in piedi ma l'affresco era stato investito da una nube devastante di polvere e di detriti. L'opera, già ridotta ad una larva, subì altri danni assai gravi perché fino alla fine della guerra rimase praticamente esposta all'umidità, alle piogge e agli effetti delle variazioni termiche. Nel 1947, incaricato di un primo intervento di restauro, Pellicioli si rese subito conto che del Cenacolo non sopravviveva che un ectoplasma. Egli lavorò a più riprese con la pazienza di un certosino pulendo ogni millimetro del capolavoro dalla polvere e consolidando il colore rimasto con gommalacca decerata. Constatò che in più punti l'affresco presentava numerose ridipinture di precedenti restauri e fece presente che il deperimento del dipinto non poteva essere arrestato se non ricorrendo a tecniche avanzate e costose mentre i finanziamenti destinati al recupero dell'opera erano di una esiguità sconfortante. Allegretti ricordava bene il tempo trascorso quel giorno con Pellicioli davanti all'Ultima Cena: assistette il maestro nelle ultime finiture e con lui parlò dei problemi che si sarebbero dovuti affrontare per salvare ciò che rimaneva di quel capolavoro assoluto, patrimonio dell'intera umanità. Egli insorse con pubbliche dichiarazioni a difesa della memoria e della maestria di Pellicioli quando giunse un tempo nel quale a Milano persone più o meno competenti si sentirono in diritto di rilasciare dichiarazioni superficiali e di trinciare giudizi affrettati.

Allegretti rammentava anche i lati umani del maestro, con il quale aveva finito per entrare in dimestichezza. Narrava fatterelli inconsueti, episodietti ridanciani ed anche qualche scusabile debolezza, come il fatto che Pellicioli nutrisse una tenace idiosincrasia per i facchini, che considerava degli scansafatiche: quando andava a Venezia aveva sempre con sé un paio di valige ma ricusava ogni volta l'aiuto di un facchino e se questi insisteva lo scacciava con appellativi pittoreschi e provocatori…

Con il passare degli anni Pellicioli andò riducendo sensibilmente la sua attività e Allegretti aprì nel 1962 un suo laboratorio di restauro in un ampio appartamento dello storico palazzo dei conti Camozzi in Bergamo Bassa nell'antica contrada di Rocchetta. Nella sua lunga e intensa attività di restauratore in proprio egli provvide a molti lavori di recupero. Desidero qui elencare alcune delle opere da lui salvate e appartenenti al territorio bergamasco: la pala del Piccio di Adrara San Martino, la grande tela del Gualdi di Bariano, il polittico di Rizzo da Santa Croce a Dossena, il Palma il Giovane di Serina, la pala d'altare di Cusio, le grandi tele dell'abside della parrocchiale di Telgate, gli affreschi di Cristoforo Baschenis e diversi dipinti della parrocchiale di Averara, vari affreschi e oli su tela della parrocchiale di Caravaggio,

due grandi tele del Cifrondi di Torre Boldone, la grande pala d'altare del Cifrondi a Schilpario, il polittico di Lorenzo Lotto a Ponteranica Alta, il polittico di Cima da Conegliano a Ornica, il polittico quattrocentesco di Valtorta, il polittico quattrocentesco della parrocchiale di Gromo San Giacomo, la pala del Ceresa di Colere, gli affreschi di Angelo da Averara nella sagrestia della parrocchiale di Ornica, la grande pala di Sebastiano Ricci a Gorle, la pala del Cavagna a Gorlago, la Madonna del Rosario di Piànico, restituita dopo il restauro al pittore Pietro Muttoni (attribuzione confermata da Franco Mazzini, noto storico dell'arte). A Mornico al Serio recuperò diversi dipinti sepolti sotto l'intonaco dell'abside della parrocchiale. Fra gli altri restauri segnalo la pala di Gorno con il rinvenimento del nome dell'autore (il pittore Saverio della Rosa), gli affreschi lotteschi della parrocchiale di Calolziocorte, la pala del Bassano nella basilica di Santa Maria Maggiore in Bergamo Alta, i dipinti della parrocchiale cittadina di Sant'Anna, la pala del Raggi nella parrocchiale di Valtesse, gli affreschi dell'antica chiesetta di San Fermo.

Eseguì numerosissimi restauri di dipinti antichi per antiquari e collezionisti di Venezia, di Londra, di Milano e di altre città. Una volta, restaurando un quadro devozionale di modesto valore, gli accadde di scoprire sotto il pigmento pittorico una stupenda Maddalena giovanile di Tiziano. Un'altra volta un conoscente gli portò un banale ritratto tardottocentesco di Garibaldi per una pulitura ed egli si avvide che sotto lo strato di pittura che raffigurava il Nizzardo si trovava un dipinto più antico: riportò così alla luce una pregevole "Madonna col Bambino" del Morazzone.

Allegretti compì impegnativi lavori di restauro anche fuori provincia. Basterebbe menzionare le tele della Collegiata e gli affreschi delle chiese di San Rocco e di Santa Valeria a Seregno (l'amministrazione comunale lo nominò cittadino onorario). Fece inoltre parte delle spedizioni scientifiche finanziate dall'Unesco e capeggiate dall'architetto Sandro Angelini in Etiopia e nel sultanato di Oman. In Etiopia nel 1970 egli restaurò diversi affreschi nelle chiese monolitiche di Lalibelà e di Guenete Mariam. Nel 1975 in Oman lavorò nel villaggio di Jabrin al recupero degli affreschi di un importante palazzo settecentesco che fu un tempo dimora del sultano.

Fra i collezionisti bergamaschi che si rivolsero ad Allegretti per il ripristino di alcune loro opere vi fu anche l'avvocato Davide Cugini, il quale prese ad apprezzarlo e a stimarlo tanto che volle essergli testimone di nozze.

"Io sono un pittore che fa il restauratore", Sandro mi disse un giorno a conclusione di un sua considerazione sul vantaggio per un artista di conoscere *de visu* e *per experientia* le tecniche dei maestri dei secoli passati esaminandone attentamente le opere. Alcuni galleristi di Londra si risolsero ad esporre i suoi quadri perché ritenevano fondamentali per un pittore le conoscenze acquisite osservando le opere dipinte nei secoli passati. Fu così che paesaggi e nature morte di Allegretti furono battute all'asta sul mercato d'arte londinese (nel 1987 presso la sede dell'Associazione dei Maîtres Italiani di Londra un suo dipinto presentato dal dottor Rocco Forte raggiunse i sette milioni di lire).

Ma sull'attività pittorica di Sandro Allegretti occorre pure ch'io mi soffermi. Giovanissimo, seguì, come dissi, le propedeutiche di Alda Ghisleni, di Trento Longaretti e di Daniele Marchetti, che costituirono per lui degli autentici punti di riferimento. Ma lavorando a fianco a fianco con Pellicioli poté alfine parlargli dei quadri che andava dipingendo nel tempo libero e mostrargliene alcuni per avere pareri e consigli. Il "mago del restauro" si felicitò con lui, rievocò il tempo lontano in cui, da ragazzo, scendeva a piedi da Lonno per frequentare alla Carrara i corsi di Ponziano Loverini e gli confidò che in quegli anni sognava di fare il pittore. Talora, restaurando tele antiche, mostrava al giovane allievo gli espedienti ai quali solevano ricorrere gli artisti dei secoli passati per raggiungere effetti prospettici e cromatici e quando chiuse lo studio riprese in mano pennelli e tavolozza: disse ad Allegretti che vedendo i suoi quadri si era sentito invogliato a dipingere e volle che fosse presente all'inaugurazione della mostra intitolata "Mauro Pellicioli pittore mancato" che egli tenne nel 1965 alla galleria della Garitta di Bergamo.

Un giorno Pellicioli, ormai avanti negli anni, telefonò a Sandro dicendogli: "Non ho mai posato per un ritratto. Ma a questa età mi devo decidere. Ho pensato che il ritratto devi farmelo tu. Mi rivolgo a te perché sei un pittore completo". Raro complimento di un uomo parco di parole e d'indole polemica. Invero Allegretti possedeva una preparazione tecnica di prim'ordine e sapeva senz'alcuna difficoltà passare dall'olio all'acquerello, dalla seppia al carboncino, dal pastello all'acquaforte, dalla matita alla tempera. Fra il 1994 e il 1995 si dedicò anche all'affresco realizzando diverse opere con la tecnica dello strappo. Per suo diletto tentò anche la scultura e una volta nel suo studio lo vidi mentre modellava una figura in creta.

L'intensa attività artistica di Sandro Allegretti è attestata da una lunga sequenza di mostre personali, a principiare da quella organizzata nel 1961 nel salone del Club Alpino Italiano di Aosta, città nella quale egli trascorse gran parte del servizio militare. Fin dalla seconda mostra, tenuta nel 1967 alla Galleria Caruggio di Bergamo, dove espose tele raffiguranti animali, egli manifestò la propensione a dedicare le sue mostre a singoli temi esaminandone gli aspetti più svariati senza mai ripetersi. Al tema degli animali dedicò anche la mostra che tenne nel 1969 alla Garitta.

Sempre care gli furono le vedute lagunari, che gli suscitavano profonde emozioni e che riproduceva in modo ammirevole nelle luci, nei colori e nelle atmosfere (riusciva fra l'altro a cogliere e a raffigurare calli e canali immersi nel *caìgo,* la tenue nebbia che in autunno ravvolge Venezia). Ne espose nel 1963 a Seregno, nel 2001 al Centro "San Bartolomeo" di Bergamo, nel 2002 al Circolo Culturale Italiano del Werdenberg di Buchs in Svizzera, nel 2007 alla Scola dei Battioro che si affaccia a San Stae sul Canal Grande e nel 2012 a Ortisei in Val Gardena ottenendo sempre un notevole successo di pubblico e di critica. Ma si cimentò anche nei paesaggi e nelle scene di genere ispirate all'ambiente arabo, mediorientale e africano, che raffigurò in alcune mostre al Centro "San Bartolomeo" (1971, 1975 e 2009). Particolare cura riservò al paesaggio lombardo (che fu oggetto nel 1994 di una mostra

e di un volume edito da "Grafica e Arte") e a quello bergamasco, còlto non solo nei vari aspetti della montagna e della pianura ma anche nei luoghi più caratteristici e affascinanti della città. Vale la pena di menzionare i libri "Nostalgie della terra bergamasca" (1977) e "Volti e mestieri di Bergamo scomparsa" (1983), che riproducono le opere esposte in due mostre tenute rispettivamente al Conventino e alla galleria di "Grafica e Arte". Molto interesse suscitò una sua mostra di acquerelli avente per tema "La neve a Bergamo", tenutasi nel 1990 alla galleria di "Grafica e Arte". Allegretti praticò magistralmente anche la natura morta dandone ottimi saggi nel 2013 in una mostra al Centro "San Bartolomeo". Le sue numerose personali attestano una operosità non comune: oltre a quelle già citate, ne tenne non solo a Bergamo (alla Permanente nel 1979, alla XX Settembre nel 1988, alla Gelmini ne 1993, alla "Zanni" nel 1996, al Planisfero di Seriate nel 1998, nel 2007, nel 2008 e nel 2009, al Centro "San Bartolomeo" nel 2004, nel 2006 e nel 2011, alla Previtali nel 2012) ma anche a Torino (alla Solferino nel 1978), a Milano (alla Rizzoli nel 1981 e alla Conca del Naviglio nel 1983), a Seregno (alla "San Marco" nel 1986), ad Asolo (alla "Canova" nel 2004), al Castello di Calepio (nel 2007 e nel 2012), ad Ardesio (2008), a Casazza (2008), al Casinò di Campione d'Italia (2009), a Gromo (2009 e 2011), alla Pieve di Urago Mella (2012) e a Bratto (2012). Innumerevoli sono le sue partecipazioni per invito a collettive tenutesi a Bergamo e in altre città; ricordo a questo proposito che nel 1994 fu invitato ad esporre due opere al XVI Salone d'Arte di Seloncourt in Francia.

Sandro Allegretti seppe distinguersi anche nella ritrattistica: protagonisti del mondo politico e culturale, dell'industria, del commercio e dello sport si rivolsero a lui per essere effigiati. Nel 2011 gli fu commissionato il ritratto del presidente brasiliano Lula. Un buon ritratto di Giovanni XXIII egli consegnò nel 2001 alla chiesa di San Giorgio Martire di Alzano Lombardo. Fra le personalità che vollero posare innanzi al suo cavalletto devo almeno citare monsignor Loris Capovilla, monsignor Andrea Spada, l'architetto Sandro Angelini, il campione del ciclismo Felice Gimondi, i toreri spagnoli De Fabra e El Viti.

Va inoltre detto che Allegretti sentiva come pochi il tema sacro, che affrontò sempre con intensità d'ispirazione e convinta partecipazione. Fra le opere da lui dipinte vanno menzionate una "Crocifissione" (1986) e una "Ultima Cena" (2005) per la chiesa di Sant'Antonio a Valtesse, una "Crocifissione" (2001) per la chiesa di San Giorgio ad Alzano Lombardo, un "Battesimo di Gesù" per la parrocchiale di Colere e le tre tele sacre presenti nella chiesa del Galgario. Ma altre sue opere sacre atte a infondere sensi devozionali si trovano in diverse chiese e presso molti privati. Nel 2009, dopo un viaggio in Tailandia, dove aveva visitato fra l'altro un lussureggiante giardino botanico, egli dipinse ad olio una grande tela caratterizzata da sbrigliata fantasia e da smagliante cromatismo, raffigurante il "Paradiso terrestre", tela che fu ammirata nel gennaio del 2010 all'esposizione di Bergamo Antiquaria (i bozzetti preparatori realizzati ad acquerello furono contemporaneamente esposti alla galleria del Planisfero di Seriate).

Fra i vari incarichi pervenuti nel corso degli anni all'artista merita di essere mentovato quello che gli fu affidato nel 1996 dalla commissione incaricata di provvedere alla ricostruzione del Teatro La Fenice di Venezia, malauguratamente distrutto da un incendio. Allegretti presentò bozzetti a tempera per il soffitto e per i medaglioni da porre all'esterno dei palchi; i bozzetti furono acquistati e sono tuttora conservati nell'archivio del teatro.

Le soddisfazioni non gli mancarono. Nel 1966 il ministro rumeno della cultura gli propose di dirigere la scuola statale di restauro di Bucarest, offerta che l'artista garbatamente declinò. Nel 2004 la Camera di Commercio di Bergamo gli conferì una benemerenza per la sua attività nel campo dell'arte.

Le opere da lui realizzate nel corso di una vita vissuta senza risparmio di energie sono moltissime: comprendendo anche i pastelli, gli acquerelli e i disegni si può dire senza ombra di dubbio che siano alcune migliaia. Per la gran parte si trovano in abitazioni private di Bergamo e provincia ma non sono poche quelle che l'artista ha disseminato in tutta Italia e in molti Paesi stranieri. Si ha notizia di diverse sue tele che si trovano non solo in Francia, in Spagna, in Germania, in Svizzera, in Austria e in Inghilterra ma anche in America del Nord e in America del Sud, in Africa, in Asia, in Australia. Alla nostra accademia Allegretti donò alcuni anni fa una serena e suggestiva veduta del centro monumentale di Bergamo Alta colto in una fredda giornata di sole invernale all'indomani di una nevicata: osservandola, sembra quasi di avvertire nell'aria tersa la carezza di un solicello meridiano sul crudo algore iemale che coglie chi in quella temperie percorre le strade dell'acropoli orobica.

Chi avesse domandato ad Allegretti perché non abbandonava il figurativo per tentare l'informale si sarebbe sentito rispondere che non provava alcun interesse per ciò che si sottraeva ai canoni accademici e all'interpretazione della realtà. Rispettava le espressioni astratte, concettuali e sperimentalistiche di tanta pittura contemporanea e ne comprendeva gli aneliti al rinnovamento e le ansie della ricerca ma chiedeva eguale rispetto per chi, rimanendo fedele al vero, ne sapeva cogliere le vibrazioni liriche e l'interiorità più profonda. Come altri artisti, anche Allegretti avvertiva i pericoli di una sempre più diffusa commistione fra professionalità e dilettantismo, vedeva le vie dell'arte percorse anche da persone che non sanno disegnare e che non sanno dipingere, notava il fallimento estetico dell'esplorazione del vuoto, del velleitarismo, dell'improvvisazione, dell'insignificanza, riteneva estraneo all'arte l'accantonamento della manualità e artificioso il ricorso alla ripetitività tecnologica. In effetti egli avrebbe potuto salire in cattedra ed ergersi a maestro. Da una scrupolosa osservazione delle sue opere si desumono infatti il rispetto assoluto della prospettiva, dei piani e dei corpi, lucidità e accortezza nella scelta (mai convenzionale) del punto di fuga, l'intelligenza e il gusto dell'inquadratura e della disposizione delle forme, l'ammirevole rigore del disegno e delle proporzioni, il cromatismo sapiente, la limpidità maliosa del luminismo e i notevoli effetti chiaroscurali. Egli aggiunse a tutti questi requisiti, posseduti con strabiliante naturalezza ma conquistati con un impegno diuturno e una volontà ferrea, un'acuta sensibilità impres-

sionistica che conferiva alle sue tele gradevolezza, fascino e attrattiva. La sua tavolozza rifletteva il miglior colorismo della tradizione realistica lombarda. I suoi viaggi all'estero non erano mai soltanto per diporto: visitò molti Paesi che si affacciano sul Mediterraneo e ogni volta che si recava in uno di essi, se non poteva portare con sé le tele, il cavalletto, la tavolozza e la cassetta dei colori, aveva sempre a portata di mano la macchina fotografica o un taccuino sul quale tracciare uno schizzo a matita perché, diceva, si vedono paesaggi o gruppi o scene tanto interessanti che al momento possono rapirci ma la sola memoria visiva non basta a restituirci una sensazione, un'emozione, il moto interiore di quel momento.

Nel 2011 gli fui accanto per presentare in una nota libreria cittadina un suo memoriale pubblicato da "Grafica e Arte" e intitolato "Una vita dentro l'arte". In esso Allegretti narrò le tappe salienti della sua vita esponendo vicende, esperienze ed episodi con amabile schiettezza. Chi lo ha conosciuto bene lo ricorda appunto come un uomo sincero, franco, leale, che ti guardava diritto negli occhi. Conversatore piacevolissimo nella convivialità, capace d'indulgere alla facezia senza mai scadere nella volgarità, si trasformava quando nello studio indossava la sua *guada* e impugnava i pennelli: ricordo con quale concentrazione una volta si mise ad aggiungere colore a colore impastandoli sulla tavolozza fino ad ottenere il tono desiderato. E con quale acutezza mi descrisse i rapporti cromatici della natura morta che stava dipingendo.

Era artista di una umanità intensa, capace di gesti di bontà e di generosità. Fu marito premuroso e affettuoso e ottimo padre di famiglia. Di temperamento aperto e cordiale, concepì l'amicizia come un autentico valore. Impersonava il carattere tradizionale del bergamasco nella prudenza e nell'onestà, nell'etica del lavoro e del buon comportamento, nell'adesione convinta ai valori morali, persuaso com'era che il timor di Dio dei nostri vecchi non fosse una cosa frusta da gettare alle ortiche.

Considero un privilegio l'averlo conosciuto e l'essergli stato amico.

Comunicazioni scritte

LIA CORNA

TRA ERBE E ALAMBICCHI.
IL FARMACISTA NELLA STORIA

Comunicazione scritta

> "…la cultura dello speciale consiste nel bene maneggiare fornelli, lambicchi e vasi per l'opportuna preparazione di succhi, decotti, pillole e unguenti…"
>
> F. SERENA, *L'arte dello speciale*, 1687

Nell'ambito di Bergamoscienza la Fondazione Bergamo nella Storia Onlus-Museo Storico di Bergamo e l'Ordine dei Farmacisti della provincia hanno curato tre mostre-laboratorio interdisciplinare intorno a tematiche storico-scientifiche relative alla storia sanitaria e, nello specifico, alla professione farmaceutica. I percorsi proposti erano esposizioni *tout court*, corredate da due laboratori: uno di simulazione della ricostruzione storica a partire da fonti locali e l'altro di osservazione dei processi attraverso i quali oggi vengono preparati i composti farmaceutici.

Nel 2013 "La cura. Il farmacista nella storia" ripercorreva l'evoluzione della figura dell'aromatario – farmacista dall'antichità all'età moderna e contemporanea. Erano esposti antichi strumenti – bilance di precisione, vasi, pilloliere –, testi storici – farmacopee e ricettari –, fotografie e documenti, provenienti dalle farmacie del territorio, che offrivano l'opportunità di approfondire la storia della farmacologia a livello locale. I due laboratori permettevano di lavorare l'uno sui documenti storici provenienti da archivi del territorio con il metodo proprio della ricerca, e l'altro di sperimentare la preparazione di un rimedio farmaceutico a partire da erbe e principi attivi.

Nel 2014 la collaborazione è proseguita con l'organizzazione di una mostra-laboratorio dal titolo "Guerra e sanità 1914-1918". La prima sala introduceva al tema della guerra e del personale sanitario mobilitato, degli spazi e degli strumenti per le operazioni, delle conoscenze e dei progressi che la guerra aveva reso possibili, delle conseguenze del conflitto stesso nella cura delle invalidità fisiche e psichiche. Nella seconda sala la ricostruzione di un laboratorio galenico permetteva di proporre attività pratiche intorno alle più comuni preparazioni farmaceutiche legate al tema della disinfezione. La terza sala era dedicata alla città: venivano ricostruite le vicende inerenti i luoghi di produzione di garze e proiettili per uso bellico, la degenza dei sol-

dati all'Ospedale Territoriale presso Le Grazie, così come le vicende biografiche di alcuni farmacisti al fronte, oltre a quella di una crocerossina al fronte interno.

Nel 2015 la collaborazione è continuata con l'allestimento della mostra-laboratorio "Tra erbe e alambicchi. Il farmacista nella storia". Il percorso era dedicato alla conoscenza delle piante[1], alla loro osservazione e rappresentazione, allo studio delle loro proprietà terapeutiche, alle tecniche di conservazione e di lavorazione per ottenere composti curativi. Tre ambienti mostravano l'evoluzione dell'arte fitoterapica dal Cinquecento alle soglie della seconda metà dell'Ottocento. La prima e la terza sala erano dedicate al racconto storico in chiave locale: particolare attenzione era riservata alla figura dello speziale, agli strumenti legati alla conservazione e preparazione dei composti medicinali e ai testi e ai luoghi di studio della botanica. Nella sala centrale era allestito un laboratorio galenico, dove si mostravano le tecniche di estrazione degli oli essenziali e il loro utilizzo odierno.

In questo breve contributo illustrerò il percorso espositivo della mostra-laboratorio "Tra erbe e alambicchi", fornendo una sintesi dei contenuti trattati.

La prima sala

Il visitatore era accolto da un mortaio in pietra, un albarello in ceramica della fine del XVI secolo e da piante fitoterapiche autoctone nella loro varietà selvatica[2], con lo scopo di mostrare la materia prima da cui si estraevano i principi attivi curativi. Il mortaio e l'albarello simboleggiavano l'importanza degli strumenti di lavorazione e di conservazione dei prodotti fitoterapici nel corso dei secoli.

Veniva quindi illustrata sinteticamente la teoria medica dei quattro umori elaborata da Ippocrate tra V e IV secolo a.C. e approfondita da Galeno tra II e III secolo d.C., mettendo in evidenza quanto tali studi fossero stati alla base della scienza medico–farmaceutica occidentale sino alle soglie dell'età contemporanea. L'equilibrio dei quattro elementi che si riteneva pervadessero il corpo – bile nera, bile gialla, flemma e sangue – avrebbero dovuto garantire buona salute, mentre il loro disequilibrio avrebbe comportato l'insorgere di malattie. La cura delle patologie consisteva nell'assecondare il corpo nel processo di guarigione, aiutandolo a espellere l'umore sovrabbondante generativo dell'episodio morboso. I rimedi di origine animale, minerale e soprattutto vegetale sono stati per secoli l'unica risorsa per favorire il naturale processo di guarigione.

[1] La parte dedicata alla botanica bergamasca e la selezione e descrizione delle piante autoctone selvatiche che corredavano due sale del percorso sono state possibili grazie alla preziosa collaborazione con l'Orto Botanico di Bergamo "Lorenzo Rota".

[2] Le piante citate nei documenti esposti nel percorso spesso sono ancora utilizzate nei preparati vegetali e si trovano sul territorio ancora oggi.

Come introduzione alla prima sezione del percorso un pannello ricordava come nel mondo occidentale la conoscenza degli usi terapeutici delle piante, o semplici, fosse legata alle opere di autori classici come Ippocrate, Dioscoride, Plinio il Vecchio e Galeno. Nel Medioevo la conoscenza delle proprietà delle erbe era approfondita nei monasteri, dove sorgevano le prime spezierie, si costituivano gli *armaria pigmentariorum* per la conservazione di piante officinali essiccate, si copiavano e studiavano i testi di riferimento della medicina naturale, impreziositi da pregiate miniature delle piante stesse. Il monaco esperto di erbe officinali in una prima fase aveva il compito di preparare di persona i medicamenti, con il tempo diventava responsabile della sorveglianza e dell'amministrazione della farmacia monastica, mentre la preparazione dei composti curativi era spesso demandata a speziali laici, approvati e stipendiati dalla comunità e obbligati a risiedere nel monastero. Tra XI e XIII secolo, grazie alla scuola salernitana prima e alla corte di Federico II poi, si iniziavano a conoscere gli importanti contributi della farmacopea araba, che a sua volta attingeva a studi antichissimi persiani, indiani e della penisola arabica. Nel XIV secolo, si diffondevano i *tacuina sanitatis*, pregiati testi in cui erano descritti gli usi terapeutici dei semplici e in cui le piante erano disegnate intere, nel loro habitat e inserite in vere e proprie scene con medici e pazienti. Alle soglie dell'età moderna, lo studio della fitoterapia non era più solo appannaggio di conventi e monasteri: si erano ormai diffuse scuole laiche e corporazioni. Nel corso del Quattrocento gli Umanisti riscoprivano i testi dell'antichità classica, che nel Cinquecento erano alla base di una nuova concezione della medicina, segnata da un certo ottimismo: i tempi sembravano promettere nuove scoperte e nuovi sviluppi. Sorgevano le cattedre universitarie di botanica medica, tra le prime quelle di Padova e Bologna; poco dopo si assisteva all'istituzione degli orti botanici annessi alle università di Padova e Pisa. Il Cinquecento era anche il secolo in cui gli studiosi di botanica compivano viaggi nelle terre di recente scoperta per procurarsi semi, talee e piante intere da studiare. Grazie all'iniziativa di uno dei primi docenti di botanica delle università di Bologna e Pisa, Luca Ghini, si diffondeva il metodo di conservazione e catalogazione delle piante raccolte mediante essiccazione, negli erbari o *horti sicci*.

La sala era strutturata poi in tre sezioni, la prima era dedicata alla riorganizzazione amministrativa delle professioni sanitarie, in particolare a quella dello speziale, durante la dominazione di Venezia sulla Bergamasca. La Serenissima vantava un sistema politico-amministrativo che garantiva alle città soggette una sostanziale autonomia nel quadro di un indirizzo normativo condiviso. Le corporazioni di mestiere, a metà strada tra pubblico e privato, erano il mezzo attraverso il quale i cittadini si relazionavano con le autorità locali, ma allo stesso tempo strumento di monopolio delle attività economiche che esercitavano. Erano molto numerose e la loro importanza era determinata dal peso sociale ed economico della professione dei suoi membri.

Il rapporto tra arte farmaceutica e arte medica era segnato da contrasti, oscillava tra la strumentalità funzionale e il sospetto istituzionale: era sempre ben presente ai legislatori il rischio dello strutturarsi di un legame troppo stretto tra medico e aromatario a danno del paziente. Il Capitolare dell'arte aromataria era lo strumento normativo con il quale il Consiglio dei Dieci a Venezia e i Rettori nei possedimenti in terraferma esercitavano un certo controllo sulla professione, demandato alla Magistratura degli speziali, che stabiliva i prezzi di vendita dei preparati ed era a sua volta sottoposta al Provveditore di Sanità. La scuola dell'arte prevedeva inoltre la distinzione tra gli "spezieri da grosso", assimilabili ai droghieri, e gli "spezieri da medicina", paragonabili ai farmacisti veri e propri. Nel contado e nelle piccole città la situazione era però molto diversa: i regolamenti di Venezia erano aleatori, in parte per la stessa spiccata autonomia concessa dalla Serenissima. Spesso non esistevano forme di associazionismo professionale e funzioni come quella dello speziale erano svolte dal medico, o dai pochi personaggi colti su cui potesse contare la comunità: il pievano, il droghiere, il saggio del paese.

Un tentativo di radicale riorganizzazione in campo sanitario era stato intrapreso tra il 1565 e il 1569, quando il Consiglio dei Dieci aveva modificato le norme della corporazione, nel tentativo di uniformare la legislazione su tutto il territorio. Le ispezioni presso le botteghe si facevano più frequenti: erano effettuate dai sindaci e dal massaro, tenuti a far bruciare i composti tossici, o ottenuti con procedimenti poco chiari, e a stendere accurate relazioni da presentare ai Giudici alle Vettovaglie. Il processo di riordinamento legislativo era completato nel dicembre del 1680 con l'introduzione del *privilegium in aromataria*, una sorta di patente per l'esercizio della professione.

La corporazione degli speziali o aromatari a Bergamo si riuniva nell'antico complesso conventuale di San Francesco, sede anche delle corporazioni di orefici, scalpellini, bombasari e fustanari. Era un luogo molto prestigioso abitato dall'influente Ordine dei Frati Minori e inserito in uno dei quartieri più importanti della città, la vicinía di San Pancrazio. L'8 aprile 1533 gli aromatari approvavano i capitoli della propria arte riuniti nel primo chiostro del convento. Chiunque avesse voluto esercitare la professione avrebbe dovuto essere immatricolato, istruito, approvato e accettato dal Consiglio dell'Arte. Nelle botteghe avrebbero dovuto essere venduti solo buoni farmaci, semplici o composti; erano proibite la produzione e la vendita di teriaca e mitridato senza specifica licenza[3].

Il regolamento, molto articolato, prestava particolare attenzione alle figure dei *sindici*: eletti annualmente, erano i rappresentanti legali del paratico, ne assumevano le parti a livello giudiziario, imponevano le tasse e si occupavano delle ispezioni sanitarie.

[3] Archivio di Stato di Bergamo, d'ora in poi ASBg, Archivio storico notarile – notaio Zanchi – buste 2193-2194.

Nel 1579 lo statuto veniva aggiornato recependo i capitoli del Collegio dei medici di Bergamo, regolamentando il delicato confine tra arte farmaceutica e arte medica e tutelando anche gli interessi dei pazienti:

> "Che non sia spetiale alcuno, il quale presumma ò ardisca da se dar via medicine de sorte alcuna da pigliar per bocca sottopena de £ trecento, la terza parte de quali sia applicata alla Mag.ca Communità di Bergamo, l'altra terza parte al paratico di spetiali, et l'altra all'accusatore, et hoc toties quoties; salvo sena, cassia simplice, reobarbaro in sostanza, confetto sthomatico, et matricale, giulebbi, zucaro rosato, penniti, diadraganti, acque rinfrescative, polvere cordiale, cotognate, et altre cose, che non movono il corpo per sua natura, et che non siano di maggior virtù et forza. […]
>
> Che tutti i spetiali siano tenuti componer tutte le compositioni communi medicinali et usuali secondo il ricettario dattogli à nomme et per decreto del ven.do de Collegio de SS.ri Physici. […]
> Che alcuno speciale non debba ne possa componer alcuna delle sottoscritte compositioni, se non sarano prima veduti tutti gli ingredienti da uno delli spe. Physici del Collegio della città overo fuori della città da uno Collegiato, ò licentiato, il quale debbia sottoscriver à tale compositione come per lui vista et approvata."[4]

La sezione successiva era dedicata agli strumenti di lavorazione e conservazione a disposizione degli speziali ed era introdotta dalle pagine di un inventario del 1604, allegato all'atto notarile[5] di registrazione di una società tra due fratelli, Alessandro e Giovanni Battista Grismondi, per la gestione di una spezieria nella contrada di Carobbio nel comune di Gorlago. L'inventario dei beni dei due contraenti fornisce uno spaccato dettagliatissimo di tutti i preparati presenti in una spezieria, questi erano distinti per tipologia: "compositi e siropi, polvere seu spetie aromatarie, pilole, procisci, onguenti, ceroti, olij"; a questo elenco seguiva quello degli arredi e della strumentazione. Nelle teche del percorso della mostra erano quindi esposti contenitori originali, del periodo compreso tra il XVII e il XX secolo, necessari alla conservazione sia delle materie prime, sia dei prodotti ricavati. Veniva illustrato come fossero pensati per proteggere dall'umidità i composti e per mantenerne le proprietà curative o cosmetiche. Ogni contenitore aveva una sua specifica funzione: le scatole in legno servivano sia per riporre le erbe, o parti di esse, sia come veri e propri essiccatoi di foglie e infiorescenze. I vasi in vetro-maiolica e in vetro soffiato conservavano preparati in polvere o in forma liquida, tra questi, in particolare, i contenitori in vetro blu cobalto o marrone proteggevano i composti dalla luce diretta, e gli albarelli, in finissima maiolica, servivano per le sostanze più dense e vischiose. In molteplici fogge e materiali, i vasi in epoca rinascimentale erano simbolo di prestigio

[4] Biblioteca Civica "A. Mai", d'ora in poi BCBg, Liber Collegii Medicorum Pergomi (1579) – Manoscritti del XVI e XVII secolo, AB 75.

[5] ASBg, Archivio storico notarile – notaio Omboni – busta 5169, atto del 21 aprile 1622.

per l'Arte e si arricchivano di complesse decorazioni ed elaborate scritte a caratteri gotici. Vale la pena ricordare a tal proposito le indicazioni contenute nell'*Antidotario romano latino e volgare* di Ippolito Ceccarelli:

> "Ai medicamenti liquidi si convengono i Vasi di materia molto densa, come d'oro, Argento, Vetro, Corno, ò di Terra, purche non siano rari, o spugnosi, & di legno particolarmente di Bosso; di Rame poi per quelli de gl'occhi, & liquidi; & per tutti quelli, né quali entra l'Aceto, Pece liquida, ò Cedria. Il Grasso & le Midolle devonsi serbare in vasi di Stagno. Tutti gli Antidoti si serbano in Vetro, ò puro Oro, ò Argento, ò Stagno, mà non in Piombo, o altro Metallo, che mandi Ruggine."[6]

Lo speziale estraeva i principi medicamentosi con complessi procedimenti e una strumentazione professionale studiata per questo tipo di lavorazioni: le fiale in vetro erano dotate di imboccatura stretta e allungata per limitare la presenza di aria all'interno; le ampolle da porre direttamente a contatto col fuoco avevano una caratteristica forma arrotondata per favorire la distribuzione uniforme del calore.

Nel percorso espositivo particolare attenzione era dedicata al processo di distillazione per la rilevanza nella preparazione farmaceutica. Il procedimento fisico permetteva di separare i componenti volatili di un fermentato, generalmente di origine vegetale, provocando il passaggio di alcune sostanze dallo stato liquido a quello vaporoso, per poi riportarle di nuovo allo stato liquido attraverso dei sistemi di raffreddamento e di ricondensazione. Nella prima sala era esposto un distillatore a tre stadi in vetro del XVIII secolo, mentre un distillatore del XX secolo era collocato a introduzione della sala centrale per mostrare visivamente ai visitatori l'evoluzione della strumentazione.

L'ultima sezione della prima sala era relativa all'importanza dell'identificazione corretta delle piante, essenziale in un'epoca in cui i medicamenti erano per lo più di origine vegetale. Il disordine e la sovrabbondanza della nomenclatura dei secoli precedenti, aveva portato a usi impropri di alcune piante altamente tossiche e a una quantità incredibile di varianti nelle ricette per i preparati più comuni. La diffusione di erbari e opere sulla medicina dei semplici permetteva di individuare gli errori e di porvi rimedio. Destinatari di queste opere erano i professionisti del settore e, proprio per questo, i testi erano corredati da illustrazioni, in modo da rendere inequivocabile l'identificazione delle piante.

Risale al XV secolo la riscoperta delle opere degli autori classici e la loro diffusione in tutta Europa; nel corso del secolo successivo, le informazioni botaniche contenute in questi testi venivano studiate, verificate e arricchite dalla minuziosa analisi dal vivo dei vegetali descritti, in precedenza non

[6] *Antidotario romano latino e volgare tradotto da Ippolito Ceccarelli*, 1678, Francesco Valvasense, Venezia.

identificati con certezza, e allora oggetto di ricerche sul campo, effettuate soprattutto nel Mediterraneo orientale. La recente invenzione della stampa permetteva alla comunità degli studiosi, agli accademici così come ai medici e agli speziali, di avere a disposizione i testi fondamentali per lo studio delle piante e della loro applicazione in ambito medico. La botanica rinascimentale portava a una riorganizzazione delle conoscenze antiche con conseguenze pratiche in ambito terapeutico: erano reintrodotti farmaci di cui si era persa notizia ed erano sottoposti ad un'attenta verifica i contenuti farmaceutici utilizzati fino ad allora. Risultato di questo rinnovato spirito scientifico erano gli *Hortus sanitatis*, pregiati testi a stampa di farmacologia, in cui confluivano citazioni da autori classici, antiche credenze popolari e nuovi apporti della ricerca contemporanea. Migliaia erano le varietà di piante descritte, che, allo stato semplice o in miscele composte, distillate, seccate, tritate, decotte o amalgamate, agivano per lo più come purganti ed emetici.

A conclusione della prima parte del percorso era esposta una copia del 1563 dei *Commentarii a Dioscoride* di Pietro Andrea Mattioli. L'opera, pubblicata nella sua prima edizione a Venezia nel 1544, era destinata a diventare punto di riferimento fondamentale nel Cinquecento. Il testo riproponeva gli studi del medico militare Dioscoride, vissuto nel I secolo d.C., e segnava la continuità tra la botanica coeva all'autore e quella antica. Mattioli riceveva informazioni da ambasciatori e medici inviati in terre lontane e gli altri studiosi facevano a gara per inviargli esemplari essiccati da inserire o per fornire precisazioni in modo da essere citati nell'opera. Grazie a questo, le edizioni successive erano caratterizzate da un continuo arricchimento, legato al successo del libro. Se nelle prime Mattioli aveva ritenuto superfluo e fuorviante inserire delle immagini, era stato costretto poi a rivedere le proprie posizioni in merito, dopo la pubblicazione del *Fabrica* di Vesalio (1543) e del *De historia stirpium* di Fuchs (1542), entrambi corredati da raffinate immagini. Nel 1554 Mattioli pubblicava una nuova edizione in latino dei *Commentarii*, ricca di illustrazioni, sostenendo: "ora coloro che non possono venire a contatto della natura hanno a disposizione un giardino in casa". L'anno successivo una copia del volume, decorata in argento e oro, gli era valsa il posto di medico alla corte imperiale di Vienna.

La seconda sala

La sala centrale, curata dall'Ordine dei Farmacisti, era dedicata agli oli essenziali, ossia miscele complesse di sostanze organiche per lo più volatili, di costituzione chimica varia. Nel percorso erano esposti macchinari in uso nel corso del XX secolo per l'estrazione dei principi attivi, fino a quelli dei laboratori farmaceutici odierni, oltre a piante autoctone da cui si estraggono gli oli essenziali. L'esposizione illustrava la storia di questo tipo di lavorazione e utilizzo fitoterapico: a seguito dello sviluppo delle tecniche estrat-

tive, intorno agli anni Venti del XX secolo, il chimico francese René Maurice Gattefossé contribuiva alla rinascita dell'interesse per i trattamenti naturali, grazie ai suoi studi sulle proprietà medicinali dell'essenza di lavanda e alle sue applicazioni ai militari feriti durante la prima guerra mondiale.

Nel percorso espositivo si illustravano inoltre i principali percorsi di ingresso nel corpo umano degli oli: ingestione, inalazione e assorbimento attraverso la pelle. L'ingestione viene poco usata, vista la tossicità intrinseca di alcune molecole, mentre l'inalazione è ritenuta la principale modalità davvero meritevole del nome di "aromaterapia" (Buchbauer, 1988), anche se l'assorbimento è parziale. Altrettanto si può dire della via topica, dove parte consistente dei principi attivi viene persa per evaporazione. Tra tutti i sistemi inalatori, quello per via nasale è senza dubbio il più rapido: il naso è direttamente collegato con il cervello, rappresentando uno dei principali target per gli effetti degli oli essenziali.

La terza sala

L'ultima sala era introdotta da una pannello riassuntivo della storia e della rilevanza degli orti botanici. Si ricordava come nel 1545 fosse stato fondato il primo orto botanico a Padova: la Serenissima riteneva di dover studiare e preservare le conoscenze relative alle antiche erbe, ormai scomparse in Italia, ma ancora reperibili nei possedimenti di Cipro e Creta, per trarne vantaggio anche nei rapporti commerciali con l'intera area del Mediterraneo orientale. L'attività di studio presso l'orto patavino avrebbe quindi permesso di individuare le imprecisioni contenute nei testi antichi e di approfondire la conoscenza e l'utilizzo fitoterapico delle piante esotiche di recente scoperta. L'insegnamento della botanica, impartito presso le facoltà di medicina e presso gli ospedali, era arricchito dall'osservazione dal vero delle piante; gli orti botanici progressivamente venivano attivati anche in città minori, prive di università, come accadeva a Bergamo, dove l'orto era annesso all'ospedale San Marco.

Il visitatore era invitato a riflettere su quanto gli studi in questo ambito avessero avuto un'evoluzione significativa nel corso del Settecento, grazie all'introduzione da parte di Carlo Linneo della sistematizzazione nella catalogazione delle specie vegetali a partire dallo studio degli organi riproduttivi contenuti nei fiori. Questo sistema più organizzato e agevole e il progresso degli studi in ambito chimico avevano comportato un'evoluzione significativa nella conoscenza fitoterapica, fino a confluire nella farmacopea chimica della seconda metà dell'Ottocento.

Riflesso del mutamento in atto era testimoniato anche in opere a stampa minori, come il curioso opuscolo *La spezieria domestica*[7], di cui erano esposte in mostra alcune pagine in riproduzione. L'autore, Germano Azzo-

[7] Germano Azzoguidi, *La spezieria domestica*, Francesco Valvasense, Rimini 1799.

guidi, presentava un breve compendio d'uso pratico per la cura delle patologie più diffuse:

> "Operetta utile a tutte quelle persone, che bramano di vivere lungamente, e necessaria a quelli che si trovano lontani dal Medico o dallo Speziale, come per lo più accade a chi vive in Campagna, nei Chiostri, Collegj, ec. e a chi intraprende Viaggi di Terra, e principalmente di mare."

Si trattava di una sorta di prontuario, grazie al quale era possibile avere un'idea di quali composti e rimedi fossero diffusi a fine Settecento. Azzoguidi esitava a consigliare rimedi antichissimi, *in primis* la teriaca, in un contesto di maggiore diffusione di criteri scientifici maggiormente rigorosi, non prendendo una posizione chiara in merito e lasciando al lettore la decisione se adoperarli o meno. Nella prefazione al "libricciuolo", come era definito dall'autore stesso, venivano date indicazioni pratiche molto precise su come strutturare una cassa-armadio di pronto intervento, dotata di tutti i rimedi necessari:

> "Questa piccola suppellettile medicinale non è destinata che ai bisogni momentanei, e alla correzione delle vicende morbose, prima che il Medico si presenti all'Infermo, e diriga una formula allo Speziale. [...] La Spetieria Domestica superiormente aperta presenta tre Bottiglie: bramerei che queste fossero marcate con qualche segno, che l'una distinguesse dalle altre. [...] Alle tre indicate Bottiglie restano vicini quattro Vasi, ciascuno dei quali si marcherà con una delle quattro lettere [...] Poscia si presentano otto Bottiglie meno grandi delle tre prime. [...] Aprendo la Spezieria anteriormente, e dividendola nelle due parti laterali, nel mezzo si osservano quattro cassette [...] Nell'interno del coperchio con lamina di legno si può preparare un nascondiglio destinato a dare ricetto alle ostie, che serviranno ad invillupare le sostanze da inghiottirsi poi a modo di pillole."

Il resto della sala era interamente dedicato all'orto botanico congiunto all'ospedale di Bergamo e collocato nell'area a nord-ovest a esso retrostante, in corrispondenza dell'attuale piazza della Repubblica. La struttura era stata fortemente voluta dal protofisico Giuseppe Pasta, direttore dell'ospedale, a cui si dovevano anche un laboratorio chimico-fisico e un gabinetto anatomopatologico, e dal conte Gerolamo Secco Suardo, che coltivava un orto dei semplici nel suo castello di Lurano. Al 1794 risalivano le delibere relative alla strutturazione e alla gestione dell'orto[8], secondo i quali avrebbe dovuto "essere distribuito secondo il sistema di Linneo" e il professor Giacomo Facheris, che ne era il responsabile, avrebbe dovuto "dare ad istruzione de giovani le Lezioni di Bottanica precedute dalle necessarie istruzioni sopra la Fisica vegettabile, ed il Sistema di Linneo. Queste lezioni si daranno nella Sala della Libreria dell'Ospitale, o nell'orto stesso a norma del bisogno."[9]

---

[8] Archivio Storico Liceo "Paolo Sarpi", Delibera del 13 dicembre 1794.
[9] *Ibidem*.

In una lettera dell'anno successivo, Facheris interpellava l'illustre concittadino Lorenzo Mascheroni, rettore dell'Università di Pavia, per avere piante e sementi del ben più ricco orto botanico dell'ateneo pavese e osservava che le lezioni pratiche erano fondamentali per un ramo di studio troppo trascurato in Italia:

> "Eccole il risultato di quanto appartiene alla Libreria e all'orto Botanico del nro. Spedale. La carica di Bibliotecario, com'Ella sa, era ingiunta a quella di Medico Assistente: per quello riguarda all'orto mi si ha voluto anche di q.to Direttore. Come tale io dovrò dare delle lezioni di Botanica ne' tre mesi di Aprile Maggio e Giugno, ed avrò l'aumento di 60 scudi d'Onorario. Io mi conosco abbastanza per sapere che tali lezioni saranno quelle d'un semplice dilettante; ma mi consolo nel considerare che non saranno nullameno per riuscire utili in un Paese, ove questo ramo di scienza Medica venne finor trascurato. L'Orto frattanto è povero, e come figlio di provvidenza, ne attende il benefico influsso anche da codesta Università. Ora ho piucchè mai bisogno del Sr. Prof.e, dell'amico s… di G.A questi i miei saluti, a Lei la mia più profonda estimazione D.V.S.
> Illustrissima Umilissimo di voi servo obbedientissimo
> Giacomo Facheris"[10]

Nel 1802 avveniva l'istituzionalizzazione dell'orto officinale, in occasione della donazione della ricca biblioteca di Pasta all'ospedale e della pubblicazione del suo *Elogio a Carlo Linneo*, opera che già nel titolo esplicitava l'affermazione del metodo di classificazione delle specie.

Al 4 luglio del 1805 risaliva il regolamento della struttura, in cui erano illustrate nel dettaglio le modalità di selezione delle specie da coltivarsi:

> "L'Amministrazione dell'Ospitale siccome intende che nella scelta e coltivazione delle piante dell'orto Bottanico abbiansi ad aver in vista le Medicinali in specie del paese da disponersi particolarmente ad uso della Specieria del L.P. detratto ogni inutile lusso anche per parte di quelle che sebbene esotiche si rendono non dimeno necessario allo Studio della Bottanica così potrà la medesima far verificare in qualunque tempo se l'Orto Bottanico sia fornito principalmente di queste piante riservandosi di dar quelle disposizioni e provvidenze che troverà a tenor delle circostanze convenienti, la di cui osservanza ed esecuzione incomberà secondo le rispettive ispezioni si al Sig. Professore che al Sig. Custode dell'Orto Bottanico."[11]

Antonio Merati svolgeva la mansione di custode dell'orto e di assistente di Giacomo Facheris con un compenso annuo di settecentosettantatre Lire, di cui duecento ottanta ricavate dal Governo dalla rendita del Seminario, ottantanove dal ricavo delle erbe medicinali e quattrocento direttamente a ca-

[10] BCBg, Lettera di Giacomo Facheris a Lorenzo Mascheroni dell'11 gennaio 1795 – MMB 670.

[11] Archivio Storico Liceo "Paolo Sarpi", Serie 62.2 e 62.3 - Orto botanico: istituzione e regolamento.

rico dell'ospedale. Le sue mansioni nello specifico erano elencate nello stesso documento:

> "La conservazione e resitituzione per intero a norma dell'Inventario di tutta la Vaseria, attrezzi, mobili dell'Orto e Cristalli che chiudono le Serre eccettuandosi per questi ultimi quella instantanea rottura non proveniente da negligenza del Custode ma da un tempo improvvisamente burrascoso.
> La coltivazione, conservazione e restituzione dei vegettabili esistenti nell'Orto e Boschetti adiacenti nel modo prescritto dalli articoli 1° e 2°.
> Il mantenimento dei combustibili necessari alla vita delle piante esotiche nelle Serre per tutto quel tempo dell'annata che fa di bisogno.
> Ogni riattamento del Locale e de fornelli di dette Serre o Stuffe de muri banchette a sostegno, mattoni della ajole parte rastelli, fontana e de due Boschetti adiacenti e qualunque altra mano d'opera e materiali necessarj a migliorare e non detreriorare la Serra, le Stufe, l'orto ed i Boschetti medesimi.
> Le ricognizioni e spese del trasporto ed acquisto dei Semi e delle piante bisognevoli a giudizio del Sig. Professor di Bottanica tanto nostrane che straniere.
> La mercede giornaliera di un Agricoltor Stabile ed impiegato al solo servizio dell'orto e delle Stuffe tutto l'anno col permesso però a questi di poter abitare nel Locale dello Spedale nel modo in cui di presente vi abita."[12]

Nel percorso era esposta una relazione del Merati sul suo operato, grazie alla quale è stato possibile ripercorrere la storia e l'evoluzione dell'orto, attivato per servire i bisogni della spezieria dell'ospedale e per l'istruzione degli alunni dell'annessa scuola di botanica che "si ammaestrano nella Farmacia". Secondo le disposizioni del governo napoleonico, laddove non esisteva un'università, l'orto dipendeva dal Liceo dipartimentale, per Bergamo l'attuale liceo Paolo Sarpi: il professor Facheris vi insegnava botanica e agraria e lo utilizzava durante le lezioni pratiche di scienze. Nel 1810 si decideva di dare un accesso dignitoso e autonomo al giardino botanico, in cui, fino ad allora, si entrava solo attraverso un angusto ingresso dall'infermeria femminile dell'ospedale. Nel 1812, per esigenze didattiche, si otteneva un ampliamento degli spazi e veniva attivato anche un orto agrario in un campo attiguo.

Il 9 agosto 1826 la Congregazione municipale comunicava che la gestione degli orti botanici non era più a carico della Pubblica Istruzione e andava affidata alle amministrazioni comunali. Fino ad allore le città dotate di tali strutture in Lombardia – Como, Cremona, Brescia e Bergamo – avevano assegnato la gestione finanziaria e amministrativa degli orti al Liceo. A causa di tali disposizioni l'orto botanico, finanziato solamente dall'ospedale, sarebbe stato in breve tempo chiuso per mancanza di fondi.

Con la Restaurazione Bergamo entrava a far parte del Regno Lombardo-Veneto, una realtà statale che comprendeva territori con una tradizione amministrativa profondamente differente. La nuova dominazione austriaca av-

[12] *Ibidem.*

viava una revisione amministrativa generalizzata, che teneva conto solo parzialmente del precedente *status quo*. Nel 1834, su disposizione del viceré Ranieri Giuseppe d'Asburgo-Lorena, il governatore di Milano pubblicava le nuove disposizioni per i farmacisti. In sostanza erano ribaditi i contenuti degli antichi capitoli statutari in tema di tenuta degli strumenti e degli arredi, così come i limiti alla preparazione e vendita dei medicinali "eroici", ossia con un effetto significativo sull'organismo, come

> "gli emetici, i purganti drastici, i preparati mercuriali, antimoniali, di piombo, di rame, i caustici, gli oppiati, i rimedj creduti capaci di procurare l'aborto e simili, che sono indicati con asterisco nell'elenco generale già diramato, non potranno dispensarsi dagli speziali se non sopra ricetta del legalmente autorizzato esercente medico o chirurgo."[13]

Particolare attenzione era posta alla tenuta dei registri, soprattutto per la distribuzione dei veleni o di medicinali che ne contenessero. Mutava sensibilmente la posizione del medico nei confronti dello speziale, a cui era vietato fare commenti sulle prescrizioni mediche, tanto da essere invitato a comunicare "in modo prudente e senza pubblicità"[14] eventuali errori commessi dai medici nella compilazione di una ricetta. Curiosa è poi la seguente nota che alludeva a un clima di concorrenza sleale:

> "L'unico mezzo che abbia lo speziale per procurare grido e credito alla sua spezieria è quello di mantenerla continuamente nello stato il più soddisfacente. L'intrigo, il dir male dei compagni dell'arte, le frodi, il togliere dal servizio altrui gli esperti assistenti di spezieria ed altri mezzi di cui potrebbero per avventura servirsi gli speziali per riescire nel suddivistato intento sono tutte azioni altamente riprovevoli."[15]

La formazione per diventare speziale poteva essere intrapresa a partire dai quindici anni, dopo regolare completamento degli studi ginnasiali, e prevedeva un tirocinio di quattro anni, in seguito ai quali un medico, il farmacista presso il quale si era prestato servizio e un altro speziale valutavano la preparazione dell'aspirante farmacista.

Nello stesso anno veniva redatta una Farmacopea austriaca che, con notifica governativa del 20 aprile 1837, era introdotta anche in Lombardia insieme ad un tariffario unificato.

Le ultime due teche erano dedicate all'illustrazione della rilevanza di due figure di spicco nella Bergamasca nella prima metà del XIX secolo. La prima, dedicata a Giuseppe Facheris, conteneva i tre volumi del *Praeparatus botanici vel sceleta plantarum usui praeprimis medico destinatarum natu-*

---

[13] Archivio Fondazione Bergamo nella Storia, Notificazione dell'Imperial regio governo di Milano del 15 marzo 1834.

[14] *Ibidem.*

[15] *Ibidem.*

raliori methodo distributa (1817), in cui i semplici coltivati nell'orto erano classificati a mano e mostrati essiccati.

La teca finale conteneva alcuni fogli provenienti dall'erbario di Lorenzo Rota, un vascolo per la raccolta di piante di campo a lui attribuito e una delle prime esizioni del suo *Prospetto della flora della provincia di Bergamo* (1853), il più significativo compendio della flora dell'area delle valli orobiche, in cui erano enumerate 2.157 specie e 263 varietà vegetali. Lorenzo Rota (1818–1855), laureato in medicina all'Università di Pavia, esercitava la professione medica prima ad Adrara San Martino e poi a Bergamo. Esperto e appassionato botanico, dopo aver dedicato un approfondito studio alla flora pavese, si concentrava su quello della Bergamasca. Significativo è il metodo di Rota che verificava i dati bibliografici preesistenti, preparava un erbario di riferimento con campioni raccolti nel corso di esplorazioni sul territorio o scambiati con altri studiosi di botanica suoi corrispondenti e compilava un catalogo cartaceo aggiornabile. Nel suo *Erbario* gli esemplari raccolti erano organizzati gerarchicamente in classi, sottoclassi, ordini, tribù, generi e specie, secondo il modello della botanica sistematica. Si trattava di una raccolta di piante vascolari, ossia di piante dotate di un sistema di vasi per condurre l'acqua, con l'eccezione quindi di alghe, muschi e piante epatiche, raccolte in diverse zone: Carenno, Adrara San Martino, Branzi, Schilpario, Clusone, Selvino, Predore e Sarnico. Nel 1875 l'*Erbario* era acquistato dal Comune di Bergamo ed era inserito nelle collezioni scolastiche naturalistiche aperte al pubblico. L'*Erbario* è oggi parte dell'*Hortus Siccus Bergomensis* dell'Orto Botanico di Bergamo "Lorenzo Rota".

Riferimenti archivistici

Archivio Storico di Bergamo, Archivio storico notarile: notaio Zanchi – buste 2193-2194; notaio Novelli – busta 2044; notaio Omboni – busta 5169.

Archivi Biblioteca Civica "A. Mai", Libro dei consigli del convento dei Francescani di Bergamo dal 1481 al 1597 (MS. del XV e XVI secolo, AB 220); Liber collegii medicorum Pergomi (MS del XVI e del XVII secolo, AB 75).

Archivio Storico liceo "Paolo Sarpi", Serie 62.2 e 62.3 – Orto botanico: istituzione e regolamento, Serie 62.7 Elenco delle piante esistenti presso l'orto botanico.

Archivio Fondazione Bergamo nella Storia, Fondo Giuseppe Bottani.

Archivio Orto Botanico "Lorenzo Rota".

Fonti a stampa

Pietro Andrea Mattioli, *Dei Discorsi di M. Pietro Andrea Matthioli, Sanese, Medico Cesareo, et del Serenissimo Principe Ferdinando Arciduca d'Austria*, Vincenzo Valgrisi, Venezia 1563.

Antidotario romano latino e volgare tradotto da Ippolito Ceccarelli, Francesco Valuasense, Venezia 1678.

Farmacopea o antidotario del Collegio dei medici di Bergomo, Fratelli Rossi, Bergamo 1680.

Germano Azzoguidi, *La spezieria domestica*, Francesco Valvasense, Rimini 1799.

Giuseppe Pasta, *Elogio del celebre botanico Carlo Linneo*, Stamperia Antoine, Bergamo 1802.

Alfonso Corradi, *Le prime farmacopee italiane ed in particolare dei ricettari fiorentini: memoria*, Fratelli Rechiedei editori, Milano 1887.

Riferimenti bibliografici

Aa. Vv., *Di sana pianta: erbari e taccuini di sanità: le radici storiche della nuova farmacologia,* Panini, Modena 1988.

Raffaele Bernabeo, *Storia del pensiero medico occidentale. Dal Rinascimento all'inizio dell'Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1996.

Giovanni Cavadini, *Hortus bergomensis: note storiche sull'orto botanico annesso all'antico ospedale di S. Marco*, "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti" LXV, a.a. 2001-2002, Bergamo 2002.

Giorgio Cosmacini, *Storia della medicina e della sanità in Italia 1348-1918*, Laterza, Roma 1987.

Giovanni Lepore, *Note sugli antichi aromatari di Bergamo. Parte prima*, "Archivio storico bergamasco", n.2, Bergamo, novembre 1982.

Giovanni Lepore, *Note sugli antichi aromatari di Bergamo. Parte seconda*, "Archivio storico bergamasco", n. 1, Bergamo, maggio 1983.

Mario Locatelli, *Bergamo nei suoi monasteri: storia e arte nei cenobi benedettini della diocesi di Bergamo*, Il Conventino, Bergamo 1986.

Emiliano Lucchesi, *I monaci benedettini vallombrosiani in Lombardia*, 1938, Libreria editrice fiorentina, Firenze 1938.

Clara Marchionne E Gabriele Rinaldi, *L'erbario storico dell'Ospedale di Bergamo. Studio per una valorizzazione*, "Archivio Bergamasco", n. 5, Bergamo 2011.

Maria Mencaroni Zoppetti, *L'Ospedale nella città: vicende storiche e architettoniche della Casa Grande di S. Marco*, Fondazione per la Storia economica e sociale di Bergamo, Bergamo 2002.

Sherwin B. Nuland, *I figli di Ippocrate: storia della medicina dagli antichi greci ai trapianti d'organo*, A. Mondadori, Milano 1994.

Gabriele Rinaldi, *Lorenzo Rota 150 anni dopo: tracce ed eredità scientifica del medico e botanico che per primo descrisse la flora della provincia di Bergamo,* Orto botanico Lorenzo Rota, Bergamo 2009.

Gabriele Rinaldi, *Tracce botaniche nella storia delle istituzioni educative e culturali di Bergamo. Dal Regio Istituto Tecnico alle collezioni storiche dell'Orto Botanico Lorenzo Rota*, "La Rivista di Bergamo", n. 73, gennaio-marzo Bergamo 2013.

Giovanni Silini, *Umori e farmaci. Terapia medica tardo-medievale*, Servitium editrice, Gorle (Bg) 2001.

Matteo Vercelloni E Virgilio Vercelloni, *L'invenzione del giardino occidentale*, Jaca Book, Milano 2009.

Riferimenti sitografici al dic. 2015

http://www.storiadellafarmacia.it/

http://www.abocamuseum.it/it/

ERMINIO GENNARO

PADRE DONATO CALVI E L'ACCADEMIA DEGLI ECCITATI

Comunicazione scritta

Sull'origine dell'Accademia degli Eccitati, che sorse in Bergamo nel 1642, abbiamo testimonianze storiche autorevolissime.

I documenti ad essa relativi, finora ritrovati – documenti in senso proprio e archivistico –, sono conservati presso l'Archivio di Stato di Bergamo[1] e la Biblioteca Civica "A. Mai" di Bergamo[2]. Di questi due fondi archivistici è già stato scritto a suo tempo[3].

Sono necessarie però alcune puntualizzazioni. Si tratta di fondi modesti.

Quello dell'Archivio di Stato comprende lo statuto dell'Accademia nascente, statuto che non è datato ma che risale senz'altro ai primissimi anni di vita dell'Accademia, della quale non si era ancora definito il nome, e dunque senz'altro prima del 1647, quando esce *L'Alba nascente* che consacra ufficialmente il nome di Accademia degli Eccitati. Ci sono poi 22 verbali che coprono circa 17 anni, dal 1643 al 1663, però con numerosi anni privi di documentazione, essendo così distribuiti:

1643: 8 e19 febbraio.
1656: 15 gennaio; 9, 13, 23 febbraio; 20 luglio; 22 agosto; 5 settembre, 14 dicembre.
1657: 14 giugno; 12 luglio.
1658: 2 febbraio; 22 agosto.
1659: 1 maggio.
1660: 23, 29, 31 gennaio.
1661: 29 agosto.
1662: 22 agosto; 9 settembre.
1663: 6 settembre.

Sempre nello stesso fondo dell'Archivio di Stato di Bergamo sono conservate 8 lettere degli anni 1644-1648, alcune delle quali trattano del nome da dare all'Accademia.

---

[1] Bergamo, Archivio di Stato di Bergamo, *Accademia degli Eccitati*, Busta 201.

[2] Bergamo, Biblioteca Civica "A. Mai", Fondo Vimercati Sozzi, *Famiglia*, Faldone 2°, n. 18.

[3] Erminio Gennaro, *Documenti secenteschi dell'Accademia degli Eccitati di Bergamo*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti" di Bergamo, vol. LXI, Anno Accademico 1998-9, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 2001, pp. 415 – 434; per la trascrizione dei documenti, curata dallo stesso Erminio Gennaro, *Verbali e altri documenti secenteschi dell'Accademia degli Eccitati di Bergamo*, v. in Juanita Schiavini Trezzi, *Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo. Inventario dell'archivio (secoli XVII-XX)*, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 577-600.

I documenti della Biblioteca "Mai" riguardano esclusivamente l'anno 1644 e si riferiscono a 4 manifestazioni accademiche delle quali forniscono una breve cronaca, con relativa documentazione delle spese: 1644: 9, 16, 30 giugno; 16 agosto.

Avremo a disposizione fra non molto la trascrizione del codice autografo del *Diario* di padre Donato Calvi che, per quelle anticipazioni che mi ha cortesemente fornito il prof. Marco Bernuzzi e che più avanti citerò, verrà senz'altro ad arricchire la non ricchissima documentazione archivistica dell'Accademia.

Vi sono poi le testimonianze storiche a stampa che sono da considerarsi fondamentali, come *I giovedì estivi* (Marc'Antonio Rossi, Bergamo 1645); *L'alba nascente, ovvero l'Accademia delli Eccitati aperta sotto gli auspicij dell'ill.mo sig.re Bernardo Gritti podestà e v. capitanio di Bergamo* (Marc'Antonio Rossi, Bergamo 1647); altra testimonianza storica a stampa è costituita, con un salto di 15 anni, dalla seconda parte della *Scena letteraria degli scrittori Bergamaschi* (Figliuoli di Marc'Antonio Rossi, Bergamo 1664) dello stesso Calvi.

Ed è quest'ultima, a mio parere, la più interessante opera che rimanga a testimonianza delle origini dell'Accademia degli Eccitati. Scrive il Calvi:

> L'anno correva 1642, quando la città nostra, quanto ferace di nobilissimi ingegni, altretanto d'occasioni scarsa per l'essercitio delle lettere, fra le sue illustri spoglie neghittosa giacea, e novello Tantalo da cibi et bevande circondata, di pura fame, et sete languiva.
> Deplorava l'università de' letterati, venirli per la pessima congiuntura de' tempi impediti que' progressi di credito, che le proprie virtù pretendevano; onde da sì fatte contingenze gl'animi commossi di Bonifacio Agliardi Chierico Regolare, hor vescovo d'Adria, et Clemente Rivola meco conspirorno al formare un corpo di virtuosa radunanza, per poter con essa debellar l'otio et rendersi della rocca della gloria padroni. Si trattò, negoziò, conchiuse; indi fatta di qualche numero di virtuosi degna raccolta, si stabilì per Palladio, e accademica palestra il monastero di Sant'Agostino, ove radunati qualche volta al mese trafficavano con discorsi, elogi, poesie et altre letterarie compositioni la nobiltà de' proprio ingegni [...][4].

Notizie, queste, che coincidono con quanto il Calvi annotò sotto l'anno 1642 nel suo *Diario*:

> Hoc anno cepta fuit Accademia Eccitatorum, opere et labore admodum Reverendi P. Domini Bonifacii Aleardi clerici regularis, Domini Clementis Rivolae Nobilis Bergomensis, et meo, in monasterio Sancti Augustini Bergomi.

La data di nascita dunque dell'Accademia, che poi avrebbe preso il nome di Accademia degli Eccitati, è l'anno 1642. Subito l'attività dei "virtuosi" fu

---

[4] Donato Calvi, *Scena letteraria degli scrittori Bergamaschi*, Figliuoli di Marc'Antonio Rossi, Bergamo 1664, p. 6 della "Parte seconda".

intensa. I quali "virtuosi" però non si preoccuparono, fino al 1647, di quelle che il Calvi definisce essere "le più necessarie et essentiali conditioni" di un'istituzione accademica, tanto che decisero di non assumere un nome particolare, di non avere uno stemma – oggi diremmo un logo – e neppure di avere un "prencipe", bensì di regolarsi con quelle che egli definisce "Democratiche forme" con tanto di "D" maiuscola:

> [...] Si compiacquero reggersi ben sì con accademiche regole, a lasciarne in disparte le più necessarie, et essentiali conditioni, onde ne prender si viddero nome particolare, ne sollevar impresa, ne sciegliersi principe, ma con Democratiche forme a guisa di letterari Argonauti al possesso avanzarsi del vello d'oro della gloria[5].

Ma se Il Calvi fosse stato più preciso, avrebbe dovuto scrivere, invece, che nelle prime riunioni si discusse perché l'accademia si desse "le più necessarie et essentiali conditioni"; ci sono, infatti, ben due verbali dell'otto e del 19 febbraio 1643 che trattano proprio di questi problemi:

> In nomine Domini die 8 februarii 1643. [...] fu proposto della maniera di spiegar l'impresa generale e metter nome all'Accademia, e fu stabilito che ogni accademico formi quattro o sei imprese più proprie alla qualità di detti signori, e che da queste quattro o sei particolari ne sia cavata con comuni voti estratta la migliore, dalle quali tutte migliori sia poi cavata a sorte la ottima.

Nel successivo verbale del 19 febbraio si dice semplicemente che furono proposte delle imprese; ma quali siano state queste imprese, il verbale non lo dice e tanto meno accenna alla scelta dell'impresa "migliore" o "ottima":

> Adi 19 febraio 1643. Convocati li infrascritti signori al loco soprascritto, cioè li molto reverendi padri don Bonifacio Agliardi, padre Donato Calvi, padre Davide[6], padre Giovanni Simone Gritti, padre Paolo Emilio Camisani, monsignor Gropelli, monsignor Boselli et Clemente Rivola, furono proposte le infrascritte imprese.

Dunque di "infrascritto" non c'è nulla. Evidentemente le proposte rimasero scritte sui fogli compilati da ogni singolo accademico che il segretario avrebbe dovuto poi trascrivere in un secondo tempo. Cosa che non avvenne forse perché si decise di non procedere col nome, con lo stemma e con la designazione del principe dell'accademia; indubbiamente sorsero dei contrasti, tanto è vero che ci sono le successive lettere dell'anno 1646 in cui si trattano proprio questi argomenti.

Mi sembra che sia d'obbligo qui una riflessione relativa alla compilazione del *Diario* da parte del suo autore. Quando il Calvi scrive in data 1642

[5] Donato Calvi, *Scena letteraria ecc*, II, p. 7 della "Parte seconda".
[6] Davide Ferigelli.

"Hoc anno cepta fuit Accademia Eccitatorum" – se si trattasse di un diario vero e proprio –, come poteva chiamarla così, visto che l'Accademia assunse il nome di Eccitati solo quattro anni dopo? Si tratta di incongruenza senz'altro di scarso rilievo, ma da tenere presente – soprattutto se, come si vedrà, non è la sola – ai fini di un esame flilologico del *Diario* che per talune parti sembrerebbe compilato *a posteriori*.

E quali furono i luoghi dell'Accademia?

Il Calvi è chiaro quando indica in quale luogo essa sorse: il convento di Sant'Agostino. Ma poi, nella sua *Scena letteraria*, scrive che si decise di cambiare luogo, per tornare infine di nuovo in Sant'Agostino:

> Per lo spatio di tre anni in circa raccolse la città nostra da queste dotte, et erudite radunanze frutti singolari di sodisfattione, quando alla metà dell'anno 1645, svegliati gl'animi de' primi cittadini della patria, parve lor ottima deliberatione il trasportar da S. Agostino a posto più comodo quest'accademico liceo, rendendolo con l'accrescimento non meno di soggetti che di musicali concerti più illustre et ragguardevole. Ne seguirono alla deliberazione gl'effetti, onde hor nel Papazzo publico della città, hor nel vescovale, et hor altrove si frequentorno per alcun tempo gl'accademici congressi; ma varij accidenti rotto havendo della ben ordinata dispositione il filo, si ritrovorno que' primi virtuosi obligati al ripatriare, et col ripigliare l'antico posto di S. Agostino, ripigliare insieme la libertà de' loro studiosij essercitij[7].

Ora, se confrontiamo queste notizie con quanto lo stesso Calvi annota sotto l'anno 1643 del suo *Diario*, si rimane ancora una volta spiazzati sui tempi cronologici in cui tali vicende si svolsero, poiché il Calvi scrive che si passò dal convento di Sant'Agostino *ad palatium civitatis* non nel 1645, bensì nel 1643:

> 1643. Hoc anno translata fuit Accademia nostra Excitatorum a monasterio Sancti Augustini ad palatium civitatis ubi et ego discussi De Improperiis donandi.

E, successivamente, sotto l'anno 1645, scrive sempre nel suo *Diario* che si ritornò in Sant'Agostino: "1645. Iterum translata est Accademia Eccitatorum ad monasterium Sancti Augustini".

I già ricordati verbali depositati nella Biblioteca Civica "A. Mai" però danno ragione al *Diario*, poiché registrano all'anno 1644 l'accademia del 9 giugno nel Palazzo della Ragione, l'accademia de 16 giugno nel palazzo del vescovo, l'accademia del 30 giugno ancora nel palazzo del vescovo, l'accademia del 16 agosto presso il palazzo Olmo. Non solo. Il discorso *De improperiis donandi* che il Calvi scrive nel *Diario* di aver pronunciato nel 1643 nel Palazzo della Città, dal verbale risulta essere avvenuto il 16 giugno 1644 nel palazzo del vescovo:

[7] Donato Calvi, *Scena letteraria ecc,* II, p. 7.

> Alli 16 detto [giugno 1644]. Fu fatta la 2a accademia nel palazzo dell'illustrissimo monsignor vescovo [Luigi Grimani], qual suplicato concesse non solo la sala, ma volse honorare li signori accademici di farsi dello stesso numero. Si volse trovar presente et offerse con ogni maggior cortesia l'amorevole sua protetione in ogni bisogno, a favor di sì lodevol opera. Fece il discorso molto capriccioso il padre Donato Calvi agostiniano con molto aplauso et sostente il paradosso che il donar fosse accion dannabile et da schivarsi. Vi furono presenti l'illustrissimo signor Marco Donato padron et il detto illustrissimo signor capitano [Pietro Contarini] con gran copia di nobiltà[8].

Anche sulla scorta dei verbali accademici conservati alla "Mai", nonostante le sfasature cronologiche, resta comunque un dato certo, e cioè che, per breve tempo, sede ufficiale del corpo accademico furono il palazzo vescovile, il Palazzo della Ragione, il Palazzo Nuovo – quel palazzo cioè che oggi ospita la Biblioteca Civica "A. Mai" – e alcune dimore private.

Diario e documenti testimoniano, per il corso successivo degli anni, che la sede dell'Accademia fu poi sempre nel convento di Sant'Agostino, fino all'ultimo Settecento quando, all'arrivo dei francesi, l'accademia fu ospitata nel convento di San Francesco, dove già aveva la propria sede l'Accademia Economico-Arvale; le due accademie si fusero poi nel primo Ottocento, per decreto napoleonico, nell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti.

Ora però, per non indugiare oltre su queste puntualizzazioni che sfiorano acribie forse poco significative e senz'altro noiose, mi sembra importante focalizzare l'informazione che il Calvi ci offre sui motivi per i quali si decise di riportare la sede dell'accademia in Sant'Agostino:

> [...] Varij accidenti rotto havendo della ben ordinata dispositione il filo, si ritrovorno que' primi virtuosi obligati al ripatriare, et col ripigliare l'antico posto di S. Agostino, ripigliare insieme la libertà de' loro studiosij essercitij[9].

È difficile dire quali siano stati gli "accidenti" che indussero a tale decisione i primi "virtuosi" dell'accademia, che poi si sarebbero chiamati Eccitati; furono però "varj", e dunque complessi e intrecciati, dovuti al ricorrente conflitto tra libertà intellettuale e potere di varia natura: politico, economico, religioso. Va a onore dei "virtuosi" la decisione di tornare alla sede originaria dell'istituzione, per poter "ripigliare insieme la libertà de' loro studiosij essercitij", quella libertà alla quale evidentemente avrebbero dovuto rinunciare per adeguarsi alle regole dei potenti, o comunque per assecondarli nei loro *desiderata*.

Ricercare chi furono gli accademici della prima ora che vollero sciogliersi da ogni vincolo, non è cosa facile; tuttavia, è lo stesso Calvi che, tra una riga e l'altra delle sue pagine, ci aiuta a individuare se non tutte, almeno una persona che si accorse di quanto sale sappia lo pane altrui...

---

[8] Erminio Gennaro, *Verbali e altri documenti secenteschi dell'Accademia degli Eccitati di Bergamo*, in Juanita Schiavini Trezzi, cit, p. 597.

[9] Donato Calvi, *Scena letteraria ecc*, II, p. 7.

Si tratta di Clemente Rivola, il cofondatore dell'Accademia, il solo laico dei tre – accederà agli ordini sacri solo verso la fine della sua vita, dopo essere rimasto vedovo –, che faceva l'avvocato di malavoglia, tanto che appena gli fu possibile – scrive il Calvi –, stanco "de civili contratti, e strepitosi litigi del foro, data a sì fatta professione di calcio", si dedicò interamente alla passione della sua vita, alla poesia, e si scelse come nome accademico, prima l'Astratto, e poi l'Algente. Al Rivola, ricercato per la sua cultura, per la sua facondia, si aprirono le porte di tutti i palazzi dei potenti, ai quali rinunciò con determinazione quando comprese – scrive il Calvi –, che "quella libertà, ch'à prezzo d'oro non si compra", gli fece "conoscere più saporito riuscire cibo rustico nel proprio covile, che regie et ben condite vivande all'altrui mensa"[10].

Occorre pertanto una maggiore considerazione, un doveroso rispetto nei confronti di tali persone che, in una situazione sociale di bisogno diffuso che piegava facilmente all'ossequio manierato, da un lato, e, dall'altro, in un contesto storico di un dilagante autoritarismo che sfociava spesso nella prevaricazione, seppero svincolarsi rivendicando quella libertà intellettuale che in ogni epoca è la *conditio sine qua non* si possa fare cultura. E ciò torna a onore anche del convento di Sant'Agostino che evidentemente garantiva una discreta, se no proprio ampia, libertà di azione.

Occorre pure un maggior equilibrio nel giudicare i lavori di tali personalità e penso che la più approfondita conoscenza critica del Seicento, cui sono approdati gli studi degli ultimi decenni con un'analisi avulsa da preconcetti pseudo etici e pseudo artistici nei confronti della produzione e della fenomenologia letteraria del secolo Diciassettesimo, un tempo assai bistrattata, non permetta più di condividere giudizi sprezzanti simili a quelli, per stare nel nostro orto, di Bortolo Belotti che chiosa implacabilmente come "risibile" l'attività letteraria dell'accademia secentesca degli Eccitati[11].

Essa fu espressione del suo secolo, di quel secolo che ancora nessuno, mi sembra, ha definito in modo esaustivo, essendo tale secolo contrassegnato da vicende storiche, politiche, religiose, sociali e letterarie molto diverse e contrastanti. Se si rimane nell'ambito letterario, subito si pensa al barocco, ma ci fu anche una lirica antibarocca; accanto al gusto del canone marinistico della meraviglia, vi furono pagine dalla rigorosa prosa scientifica con le quali si perseguivano la chiarezza e la severità argomentativa.

Non si può certo negare che il Seicento sia stato caratterizzato da "una torrenziale libidine di scrittura"[12], ma è pur vero che ci sono pagine che toccano le più alte espressioni artistiche in prosa e in poesia. Oltre al fatto che bisognerebbe anche considerare che ogni società ha i suoi passatempi, i suoi giochi che non per forza devono essere eccelsi.

---

[10] Donato Calvi, *Scena letteraria ecc*, I, p. 108.

[11] Bortolo Belotti, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, Edizioni Bolis, Bergamo 1989, VI, p. 19

[12] Gino Benzoni, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 90.

Per passare in rassegna i nomi di quanti costituirono il primo nucleo accademico degli Eccitati, dovremo rifarci innanzitutto al Calvi che ne registrò solo 63 nella "Parte Seconda" della *Scena Letteraria*, ma altri egli collocò fra gli Eccitati nella "Parte prima"; e quindi dovremo ricorrere al Vaerini che, basandosi sui verbali secenteschi, ne enumerò 102; ma ce ne furono comunque altri che si connotarono come tali in pubblicazioni varie del secolo XVII[13]. Ebbene, scorrendo questi elenchi, si incontrano personalità che furono di spicco ai loro tempi e che lasciarono testimonianze non prive di originalità e di valore.

Come ad esempio i medici Leonardo Agosti e Raffaele Carrara di Albino, entrambi polemici nei confronti delle pratiche mediche dei loro tempi.

Raffaele Carrara, *Oscuro* fra gli Eccitati, fu spietato nella guerra contro la pratica medica: in *Le Confusioni de medici, opera nella quale si scuoprono gli errori et gli inganni de' medici* denunciò gli intrugli e la ciarlataneria di quanti, approfittando della credulità popolare invasata da magia, mettevano a repentaglio la vita dei pazienti[14]. Ma prima di dedicarsi a questa sua missione umanitaria fu poeta e filosofo, come fu scritto nel distico sotto la sua effigie, secondo quanto riporta il Calvi:

> *Petrarcam iuvenis coluit, studiumque Sophiae*
> *Nunc senior medicos edocet esse malos*[15].

Leonardo Agosti (1598-1659), che fra gli Eccitati scelse il nome di *Liberio* a sottolineare l'assoluta autonomia da ogni ingerenza esterna, fu un autore enciclopedico che si interessò e scrisse intorno a problemi giuridici, militari, filosofici, numismatici, economici e naturalmente medici; tra questi ultimi *L'antimedicina*[16]: i suoi attacchi alle terapie tradizionali e le sue proposte innovative misero a subbuglio il mondo medico. Fu aggregato all'Accademia il 15 gennaio 1656 e il 9 febbraio fu subito pronto a recitare un'epopea in versi in onore di Bonifacio Agliardi eletto vescovo di Adria, opera subito distribuita a stampa agli accademici[17]; il 14 giugno dell'anno successivo 1657 fu protagonista nell'accademia sopra l'Utile, con una prolusione "sopra il problema: qual arte dovesse uno essercitare che pensasse girare il mondo per buscarsi le spese"[18]. Fu molto amico di Donato Calvi che aprì il suo profilo citando una massima del teologo francese Jean Gerson (1363-1429) – uno dei probabili autori della *Imitazione di Cristo* –:

---

13 Erminio Gennaro, *Documenti secenteschi dell'Accademia degli Eccitati di Bergamo*, "Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo, vol. LXII, (1998-99), Edizioni dell'Ateneo, Bergamo; in particolare le pp. 420-422.

14 Marc'Antonio Rossi, Bergamo 1652.

15 Da giovane coltivò la poesia e lo studio della filosofia; ora che è anziano ci fa edotti degli errori dei medici.

16 Marc'Antonio Rossi, Bergamo 1654.

17 Erminio Gennaro, *Verbali e altri documenti secenteschi dell'Accademia degli Eccitati di Bergamo*, in Juanita Schiavini Trezzi, cit, pp. 587-8.

18 Idem, p. 591.

> Non è amico, disse il dottissimo Gersone, chi anco dopo morte non ama: *Qui in vita vere amavit in morte in oblivione non dabit*; chè l'amicizia non permette s'attuffi l'amico nell'onda del Lete, ma vivo avanti gl'occhi in perpetuo simulacro lo pone[19].

Personalità di rilievo furono i fondatori, tra i quali Bonifacio Agliardi, divenuto poi vescovo di Adria, del quale il Calvi registra nel suo *Diario* la morte avvenuta a Rovigo il lunedì 2 febbraio 1666.

Non sono poi da trascurare i parroci o i vicari foranei che, forse proprio perché legati al Calvi da vincoli accademici, furono solleciti a rispondere ai suoi questionari per la compilazione delle *Effemeridi*. Sono, costoro, quasi tutti teologi e frutto dell'azione pastorale riformatrice dell'energico Gregorio Barbarigo vescovo di Bergamo dal 1657 al 1664, oltre che lui pure accademico Eccitato.

Ecco allora i nomi di Alessandro Ghirardelli, arciprete di Clusone, figlio del più noto Lorenzo, storico della peste del 1630[20]; di Antonio Tirabosco il *Voglioso*, parroco di San Michele dell'Arco in città[21]; di Carlo Francesco Ceresolo, il *Candidato*, vice principe dell'Accademia per anni, prevosto di Verdello, il cui vicariato foraneo apparteneva allora alla diocesi di Milano, città in cui si distinse come teologo e predicatore insigne del duomo[22].

E insieme a costoro, spiccano figure di rilievo del clero bergamasco, come Antonio Guerrino, il *Rugginoso*, teologo, dottore in *utroque iure,* designato dal vescovo Barbarigo officiale di curia con incarichi importanti; Bartolomeo Finardi, l'*Occulto*, Canonico teologo della cattedrale, consultore del Sant'Uffizio e avvocato fiscale, Revisore dei libri, esaminatore sinodale, prefetto generale dei parroci forensi[23]; Marco Antonio Galizio originario di Leffe che percorse tutte le cariche dell'ordine dei Cappuccini – guardiano, definitore generale, commissario, procuratore generale-, fino a divenire generale dell'ordine[24]; Candido Brognolo, francescano dei Minori Osservanti Riformati, lettore, teologo, predicatore ed esorcista di fama, guardiano di vari monasteri del suo ordine[25], e con lui un folto drappello di francescani contesi dai pulpiti delle più grandi città; e assieme ai figli di san Francesco, rappresentanti degli ordini religiosi dei teatini, degli oratoriani, oltre che naturalmente degli agostiniani.

Governatore di Mantova, insuperato negli studi di astrologia, di mineralogia e di botanica, floricultore e maestro nell'arte dei giardini fu il conte Ottavio Brembati fra gli Eccitati l'*Arrischiato*[26].

---

19 DONATO CALVI, *Scena letteraria ecc,* I, p. 346.
20 Idem, *Scena letteraria ecc*,II, p. 11.
21 Ibidem, p. 14.
22 Ibidem, pp. 20-1.
23 Ibidem, pp. 15-6.
24 Ibidem, p. 47.
25 Ibidem, p. 19.
26 Ibidem, pp. 50-1.

Numerosi i giusperiti di notevole autorità con all'attivo pubblicazioni che andavano per la maggiore, tra i quali Cristoforo Bravi di Mapello[27]. Insigne musicista fu il clusonese Giovanni Legrenzi[28].

Le scienze ebbero cultori fra gli Eccitati, come Giuseppe Picchi, speziale, matematico, cosmografo, astrologo e studioso di "altre matematiche scienze", rimproverato dal Calvi per la sua dedizione a tali studi che gli facevano trascurare la pubblicazione di opere "che potrebbero gl'amanti di lettere sodisfare"[29].

E, si badi bene, non si tratta di personaggi che furono consacrati accademici dopo lunga e gloriosa carriera; in gran parte erano giovani o giovanissimi, a cominciare dagli stessi fondatori dell'Accademia, Bonifacio Agliardi, Clemente Rivola e Donato Calvi che all'atto di fondazione avevano rispettivamente 30, 24 e 29 anni, o come Clemente Aregazzolo che, nato nel 1637, fu ammesso poco più che ventenne nel 1660 fra gli Eccitati col nome di *Rischiarato;* Giovanni Battista Rossi, *l'Infuocato,* Lodovico Benaglio, l'*Accertato,* avevano 27 anni; Giovanni Battista Mazzoleni il *Taciturno,* rettore del Collegio Mariano, laureato in legge, aveva 29 anni, come pure Pietro Pagano l'*Informe*; Bartolomeo Finardi l'*Occulto* e Nicolò Biffi l'*Incitato* avevano 31 anni; il Ceresolo 32; il musicista Giovanni Legrenzi e l'agostiniano Francesco Maria Pusterla il *Confuso* 34 anni, Giovanni Albani l'*Ossequioso*, che sarà principe dell'Accademia, e Alessandro Ghirardelli avevano 35 anni; finché arriva lo stuolo dei quarantenni come Antonio Tirabosco e Antonio Guerrino che avevano 46 anni.

Come "Secolo d'oro" è stato connotato il nostro Cinquecento. "Secolo grande" è stata la definizione che Aldo Agazzi ha usato per definire il Seicento. Qualche bagliore di questa grandezza si può trovare anche nelle opere dei nostri accademici, in quelle a stampa o in quelle che, numerose, giacciono manoscritte. Molte sono di carattere concettuoso e ricche di metafore ardite, di salti pindarici. La loro lettura spesso risulta indigesta e disorienta; talvolta incomprensibile. Ma sarebbe troppo semplice liquidarle per questo motivo. E la saggezza antica ci obbligherebbe a ricordare lo scorno della volpe che non riusciva a prendere l'uva: *Nondum matura est, nolo acerbam sumere.*

[27] Ibidem, p. 22.
[28] Ibidem, p. 33.
[29] Ibidem, p. 44.

Vita dell'Ateneo

RELAZIONE DEL SEGRETARIO GENERALE PER L’ANNO ACCADEMICO 2014-2015*

373° dalla Fondazione

Egregi Soci accademici,

l’anno accademico 2014-2015 è stato particolarmente fervido di iniziative, e quella che ha assorbito maggiormente il tempo e le energie di quanti operano nel nostro Ateneo è stata “Sembrava tutto grigioverde”, dedicata alla Grande Guerra, di cui si dirà.

Tutte le iniziative sono state programmate nei vari Consigli di presidenza che si sono svolti lungo il corso dell’anno, concordate e definite nelle Adunanze di classe e nelle due Adunanze generali ordinarie.

Inaugurazione dell’Anno Accademico 2014-2015

Venerdì 7 novembre 2014, presso la sede di via T. Tasso 4 alle ore 17.00 si è tenuta l’inaugurazione dell’anno accademico 2014-2015. Dopo il breve saluto introduttivo del Segretario generale, il socio accademico Pierangelo Pelucchi ha presentato una breve *Introduzione musicale* con il Quartetto *Mayr Ensemble*. Quindi ha preso la parola il Presidente prof. Maria Mencaroni Zoppetti, che ha tenuto la prolusione sul tema *“Le faccende umane si trovano, per unanime consenso, in uno stato deplorevole” (Carlo M. Cipolla)*. È seguito il saluto da parte delle autorità presenti: la dott. Laura Poli, assessore alla Pubblica Istruzione e ai rapporti con l’Università del Comune di Bergamo; don Fabrizio Rigamonti, direttore dell’Ufficio Cultura e direttore Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Bergamo; il prof. Stefano Paleari, magnifico rettore dell’Università degli Studi di Bergamo. Si è quindi proceduto alla cerimonia di aggregazione dei nuovi soci accademici dei quali è stato letto da parte del Segretario generale un breve profilo e ai quali sono stati consegnati dal Presidente la medaglia di appartenenza e il diploma accademico: per la Classe di Scienze Morali e Storiche, tra i soci attivi, il sig. Antonio Carminati; per la classe di Scienze Fisiche ed Economiche, tra i soci attivi, l’ing. Lino Galliani, il dott. Stefano Morosini, la geologa Grazia Signori; per la classe di Lettere ed Arti, tra i soci corrispondenti, il prof. Mauro Porta e il prof. Stefano Gervasoni. Nell’occasione sono state distribuite al pubblico le cartoline create dal socio Bruno Bozzetto per “Sembrava tutto grigioverde”.

* (Relazione ai sensi dell’art. 16 dello Statuto Accademico approvato con D.P.R. n° 196 del 7 febbraio 1986, redatta dal Segretario Generale in carica prof. Erminio Gennaro).

"Sembrava tutto grigioverde".
Bergamo e il suo territorio negli anni della Grande Guerra"

Il nostro Ateneo con il FAI delegazione di Bergamo, insieme a enti e istituzioni, a studiosi e ricercatori della città e della provincia, aveva promosso a partire dai primi mesi del 2014, in occasione del centesimo anniversario dell'inizio della Prima Guerra Mondiale, una serie di iniziative per approfondire la conoscenza di problematiche legate al territorio bergamasco negli anni del conflitto. Le iniziative, distinte in varie sezioni, sono continuate nel corrente anno accademico con i seguenti incontri.

Mercoledì 5 novembre 2014, alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, si è continuata la sezione già avviata nel precedente anno accademico su "Economia tra mobilitazione e tradizione" con il prof. Gianluigi Della Valentina dell'Università degli Studi di Bergamo che ha trattato della *Storia dell'agricoltura nel secondo decennio del Novecento;* la dott. Federica Nurchis, ricercatrice, ha presentato *L'arte del commercio. Documenti e immagini.*

Mercoledì 12 novembre 2014, alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, è iniziata la sezione "Il progetto interrotto della città" con la dott. Paola Palermo dell'Archivio del Comune di Bergamo che ha trattato il seguente tema: *Dalle carte dell'Archivio del Comune la storia della città nel periodo di guerra*. Nell'occasione il dott. Stefano Muratori ha presentato una *Galleria di immagini della Bergamo del tempo*. La prof.ssa Laura Serra, direttore della classe di Scienze Fisiche ed Economiche del nostro Ateneo e docente dell'Università degli Studi di Bergamo, ha parlato de *I Progetti e le realizzazioni di Regolo Serra, da soldato a imprenditore*. Su questo tema è stata allestita una mostra che è rimasta aperta sino a fine gennaio 2015.

Mercoledì 19 novembre 2014, alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, l'ing. Gianni Scarfone dell'ATB Bergamo e l'arch. Attilio Gobbi, socio del nostro Ateneo, hanno parlato de *La città si muove: strade, ferrovie, tramvie*. L'arch. Paolo Mazzariol del nostro Ateneo ha trattato il seguente tema: *"Bisogna far fretta". Piacentini/Angelini e le facciate del nuovo Istituto Tecnico Vittorio Emanuele II (1914-1915)*.

Mercoledì 26 novembre 2014, alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, si è aperto il ciclo dedicato alla letteratura, al teatro e alla musica dal titolo "Zang Tumb Tumb" con l'intervento del prof. Luca Bani, socio del nostro Ateneo e docente dell'Università degli Studi di Bergamo, che ha illustrato *Gli scrittori italiani di fronte alla Grande Guerra*. Il comm. Umberto Zanetti, Vicepresidente del nostro Ateneo, ha parlato dei *Poeti in trincea*.

Mercoledì 3 dicembre 2014, alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, il prof. Erminio Gennaro, Segretario generale dell'Ateneo, ha parlato del *Pugno futurista di Luigi Russolo ad Agostino Cameroni tra intonarumori e interventismo*; la ricercatrice signora Andreina Moretti e la prof. Nazzarina Invernizzi socia dell'Ateneo hanno illustrato il tema: *Prosa, lirica e caffè chantant: per una storia del teatro a Bergamo negli anni intorno alla Grande Guerra*.

Mercoledì 7 gennaio 2015, alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, si è riflettuto sulle istituzioni del territorio nel periodo della Grande Guerra. Sono intervenuti il dott. Marco Valle, Direttore del Museo di Scienze naturali "E. Caffi", su *La nascita del Museo di Storia naturale di Bergamo*, e la prof. Maria Mencaroni Zoppetti con la dott. Lia Corna su *Ateneo>Museo del Risorgimento*.

Mercoledì 14 gennaio 2015, alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, il discorso su "Arti figurative e pietà popolare" è stato aperto dalla prof. Antonia Abattista dell'Ateneo di Bergamo che ha parlato di *Consolazione educativa: santini, ex libris, cartoline*; sono intervenuti poi i soci accademici rag. Giuseppe Sangalli su *Amor patrio e sacralità* e mons. Gianni Carzaniga su *Pietà popolare e Grande Guerra nell'arte minore votiva del territorio.*

Mercoledì 21 gennaio 2015, alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, la dott.ssa Maria Elisabetta Manca, Direttore della Civica Biblioteca "A. Mai", ha parlato del *Piano di salvaguardia del patrimonio librario della "Mai" attraverso le fonti conservate in Biblioteca*. La dott.ssa Maria Cristina Rodeschini della GAMeC ha trattato il tema *Emporium e la grafica*; la dott.ssa Federica Nurchis, ricercatrice, ha presentato una carrellata fotografica di volti e personaggi della *Bergamo in divisa*.

Mercoledì 28 gennaio 2015, alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, il prof. Gianluigi Della Valentina dell'Università degli Studi di Bergamo ha parlato della *Lettura della guerra attraverso la stampa economica,* mentre il prof. Giorgio Mirandola, della stessa Università e socio dell'Ateneo, delle *Armi e la guerra*.

Mercoledì 4 febbraio 2015, alle ore 17.30, presso la Galleria Santa Marta 1, angolo via Crispi, la dott. Isabella Patti del Centro Studi Valle Imagna ha presentato il tema *Venti di guerra nei giochi popolari di percorso in uso nei primi lustri del Novecento*. È seguita inaugurazione della mostra di cui si dirà più avanti.

Mercoledì 11 febbraio 2015, alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, il dott. Jader Freddi del Centro Studi Valle Imagna ha presentato una comunicazione su *"Io sto bene così spero di te". Epistolario del soldato Francesco Bugada (il Biondo) di Valsecca.* Di seguito il sig. Antonio Carminati, nostro socio e direttore del Centro Studi Valle Imagna, è intervenuto su *"Una foglia sbattuta dal vento". Epistolario del soldato Alessandro Locatelli di Bergamo (riedizione integrata con l'aggiunta di oltre cento lettere)*.

Mercoledì 18 febbraio 2015, alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, il dott. Claudio Cecchinelli del FAI ha parlato di *Sacerdoti e Chiesa durante la guerra*; il dott. Mario Sigismondi, socio dell'Ateneo, de *Il cappellano al suo parroco: epistolario*; mons. Goffredo Zanchi, socio dell'Ateneo, su *Un sergente della sanità a Bergamo 1915-1918: don Angelo Roncalli*.

Mercoledì 25 febbraio 2015, alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, il dott. Angelo Invernici del Centro Studi Valle Imagna ha trattato del tema *"Caduti e dispersi". Notizie tratte dai documenti militari*

ufficiali sui soldati di Corna Imagna, Locatello e Fuipiano Valle Imagna nella Grande Guerra. È seguito poi l'intervento del giornalista Bernardino Luiselli, socio dell'Ateneo, su *Quel lungo treno che porta al confine…*, e del prof. Enrico Cavalli dell'Università degli Studi di Bergamo su *Messaggi in chiaro e messaggi in codice.*

Venerdì 27 febbraio 2015, alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, la prof.ssa Mariella Colin dell'Università di Caen, Francia, ha inaugurato la sezione dal tema "Un mondo di donne e di bambini senza padre" parlando di *Bambini in guerra nella letteratura per ragazzi.*

Mercoledì 4 marzo 2015 alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, la dott.ssa Giusi Quarenghi dell'Ateneo ha trattato il tema *Tèmp de guèra. Dalla Storia della famiglia.* La prof.ssa Elena Clivati Milesi, pure dell'Ateneo, ha invece parlato di *Piero Clivati detto Nino, soldato dal 1911 al 1920.*

Mercoledì 18 marzo 2015 alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, il prof. Erminio Gennaro, Segretario generale dell'Ateneo, ha illustrato la figura di *Anita Scotti, una meteora nella letteratura mitteleuropea del primo Novecento*; il dott. Ambrogio Amati, ricercatore, ha parlato su *Donna è guerra! Camilla e altre protagoniste dell'Isola.*

Mercoledì 25 marzo 2015 alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, la dott.ssa Cristina Salimbene del Museo Archeologico di Bergamo ha illustrato il tema *I pastorelli di Carona: la guerra nelle incisioni rupestri.* La dott.ssa Laura Bruni Colombi del nostro Ateneo ha trattato del tema *1917: sacrifici per la patria.*

Mercoledì 8 aprile 2015 alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, si è inaugurata la sezione "Dopo la guerra, tutti a casa" con l'intervento della dott.ssa Grazia Signori e della prof.ssa Monica Resmini, entrambe del nostro Ateneo, che hanno parlato su *Bergamo bella e fiorita di pietre: artigiani e artisti per la città.* È seguito l'intervento del dott. Piervaleriano Angelini, socio dell'Ateneo, su *Tra guerra e dopoguerra: il caso dell'ing. Luigi Angelini.*

Mercoledì 15 aprile 2015 alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, la prof.ssa Barbara Pezzini dell'Università degli Studi di Bergamo ha parlato de *Il genere costruisce il diritto e il diritto costruisce il genere (verso il 1919)*; l'avv. Ettore Tacchini dell'Ateneo, ha spiegato *La smobilitazione legislativa.*

Mercoledì 22 aprile 2015 alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, la dott.ssa Donatella Moltrasio del FAI Delegazione di Bergamo e socia dell'Ateneo, con il dott. Roberto Sacco, primario di medicina generale, hanno presentato *Dopo la guerra: feriti fuori, malati dentro*; l'incontro è proseguito con l'intervento della prof.ssa Luciana Bramati dell'ISREC di Bergamo che ha raccontato *L'elaborazione del lutto nel dopoguerra: la Grande Guerra tra mito e realtà.*

Mercoledì 6 maggio 2015 alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, il prof. Paolo Barcella dell'Università degli Studi di Bergamo ha

parlato di un diario di guerra: *Da Bergamo a Caporetto. Ugo Frizzoni capitano medico al fronte*.

In sintonia con lo spirito di queste nostre iniziative sulla prima Guerra mondiale, venerdì 22 maggio 2015, per iniziativa del FAI Delegazione di Bergamo e del nostro Ateneo, si è svolta una visita al Museo della guerra di Rovereto e al Museo di Depero.

Incontro augurale natalizio

Martedì 16 dicembre 2014, alle ore 17.00, presso la chiesa Santa Maria dello Spasimo, comunemente conosciuta come chiesa di Santa Lucia di via XX Settembre di Bergamo, si è tenuto il consueto incontro inaugurale in occasione del Natale. Sono intervenuti il parroco di Sant'Alessandro in Colonna mons. Gianni Carzaniga, socio dell'Ateneo, con un saluto introduttivo; la socia dott. Giusi Quarenghi ha raccontato la storia di Santa Lucia; il prof. Erminio Gennaro dell'Ateneo ha presentato la poesia *Natale 1916* di Trilussa; ha chiuso l'incontro la prof. Maria Mencaroni Zoppetti che ha presentato *La chiesa e il suo contesto*.

Incontriamo il Cinquecento

L'Ateneo e la Fondazione Bergamo nella storia hanno organizzano una serie di iniziative dedicate al secolo d'oro della Repubblica veneziana visto dalla parte della città di Bergamo, iniziative che si sono svolte da marzo a giugno 2015 presso il Museo Storico dell'Età veneta nel Palazzo del Podestà in Piazza Vecchia.

Giovedì 26 marzo, ore 18.00, *Attori e mercanti in viaggio nel '500*, con Marco Rota e Claudio Gotti, con moderatore il dott. Orazio Bravi del nostro Ateneo e con un intermezzo teatrale tratto dallo spettacolo *Zani padrone di se stesso* con Pietro Marcellini e Giovanni Locatelli, in collaborazione con Teatro Viaggio.

Sabato 11 aprile, ore 16.30, *Ognuno porti la sua pietra! Costruiamo la città,* con Grazia Signori e Monica Resmini del nostro Ateneo.

Sabato 18 aprile, ore 16.30, *"Palazzi et botege di barbieri, selari, sartori et altri mestieri". Piazza Vecchia racconta*, con le dott.sse Maria Mencaroni Zoppetti e Laura Bruni del nostro Ateneo.

Venerdì 17 aprile, ore 18.00, *"Lascio far alla giustizia". Lavoro, tempo libero, contrasti e vita quotidiana nel Registro dei processi del Vicario di Valle Seriana Inferiore (1587-1588)* opera di Giampiero Tiraboschi, con interventi della dott. Roberta Frigeni del nostro Ateneo, e dello stesso autore. L'incontro è avvenuto in collaborazione con il Centro Studi Valle Imagna.

Venerdì 9 maggio, ore 16.30, *Muli e carri, cimici e pidocchi… Non è uno scherzo viaggiare nel Cinquecento!*, con le prof.sse Nazzarina Invernizzi e Maria Mencaroni Zoppetti del nostro Ateneo.

Sabato16 maggio, ore 16.30, *Donne a colori nel '500. Eleganza e seduzione* con le dott.sse Laura Bruni Colombi e Nazzarina Invernizzi del nostro Ateneo.

Sabato 23 maggio, ore 16.30, *Armi, onori, guerre. Faide e delitti nella Bergamo cinquecentesca,* con le dott.sse Roberta Frigeni e Laura Bruni Colombi del nostro Ateneo.

Sabato 6 giugno, ore 16.30, *Bergamo si difende! Ridotta in fortezza veneziana*, con le dott.sse Monica Resmini e Maria Mencaroni Zoppetti del nostro Ateneo.

Sabato 20 giugno, ore 16.30, *Mercanti o galeotti. Bergamaschi "uomini da mar"*, con le dott.sse Laura Bruni e Nazzarina Invernizzi del nostro Ateneo.

Sabato 4 luglio, ore 16.30, *Verso un mondo nuovo. Le carte che disegnano la storia*, con Emilio Moreschi del nostro Ateneo.

L'Ateneo alla Domus Bergamo. Storie da Piazza Dante

L'Ateneo è stato invitato a partecipare agli eventi culturali che sono stati promossi in occasione di EXPO 2015 nel centro di Città Bassa, nella struttura appositamente predisposta in Piazza Dante e connotata come Domus Bergamo, al fine di far conoscere cosa ci fosse prima in centro città, quale vita vi si svolgesse e chi furono gli artefici del cambiamento. Gli incontri si sono svolti il martedì alle ore 18.00, da metà aprile a metà giugno 2015, secondo il seguente calendario:

14 aprile 2015. Maria Mencaroni Zoppetti, *Qui, tutto il mondo!* (quando nel centro della città bassa c'era la Fiera).

21 aprile 2015. Umberto Zanetti, *La Fiera a luci rosse*. *Aneddoti e personaggi del tempo che fu*.

28 aprile 2015. Monica Resmini, *Dove stiamo mettendo i piedi?* (le trasformazioni di piazza Dante e il suo uso nel tempo).

5 maggio 2015. Grazia Signori, *Rosso vinaccia, grigio taragna, spezzatino di fiume* (le pietre e i marmi con cui è stato costruito il centro somigliano a ingredienti da cucinare).

12 maggio 2015. Piervaleriano Angelini, *Chi ha fatto cosa?* (gli edifici del centro e i loro architetti).

19 maggio 2015. Antonia Abbattista, "Quanto è storto il Diritto!" (la scultura al servizio dell'architettura del centro di Bergamo).

26 maggio 2015. Nazzarina Invernizzi e Donatella Moltrasio, "Per fortuna che Silvio si è messo in cucina!" (dall'Archivio dell'Ateneo, il libro di ricette di un generale della Grande Guerra). Presentazione del libro edito da Lubrina "A tavola con il Generale e Signora".

9 giugno 2015. Laura Bruni Colombi, *Ho solo una pentola con un po' d'acqua!* (storie della cucina di guerra).

16 giugno 2015. Sergio Chiesa, *Quanto sa di granito questo vino!* (la geologia del gusto).

Incontri curriculari

Venerdì 19 dicembre 2014, alle ore 15.00, in Santa Maria Maggiore di Città Alta, la dott.ssa Grazia Signori è stata protagonista dell'incontro *Sotto il manto di Maria, passeggiata geologica a Santa Maria Maggiore, percor-*

so insolito alla scoperta delle pietre impiegate per costruire, decorare e proteggere la chiesa più cara ai bergamaschi, con una geoescursione all'esterno e all'interno della basilica.

Mercoledì 13 maggio 2015, alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, il dott. Gianmario Petrò del nostro Ateneo ha presentato *Intorno a Palma il Vecchio. Pastori e mandriani, notizie dei Negretti da Serina.*

Mercoledì 27 maggio 2015, alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, i professori Barbara Badiani e Giulio Lupo, docenti dell'Università di Brescia, hanno presentato *Una moderata speculazione: Bergamo negli anni 1950-1960.*

Personaggi e Testimoni

In continuità con le antiche consuetudini che risalgono all'accademia secentesca degli Eccitati, che nelle proprie tavole fondative prescriveva il ricordo degli accademici, il nostro Ateneo ha illustrato la personalità e l'opera compiuta da alcuni nostri soci scomparsi.

Pertanto, mercoledì 16 settembre, alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, il socio prof. mons. Goffredo Zanchi ha ricordato *Antonio Pesenti: storico del territorio e delle istituzioni*; è seguito il socio prof. Ottavio Alfieri con *La storia unica e irripetibile di Lucio Parenzan.*

Martedì 20 settembre, alle ore 17.30, presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, il socio comm. Umberto Zanetti, vice presidente dell'Ateneo, ha illustrato *Sandro Allegretti: pittore e restauratore;* la socia prof.ssa Maria Chiara Pesenti ha tracciato il profilo di *Giancarlo Pesenti: una vita e un impegno nella società.*

Incontri con i Giovani

Al fine di valorizzare il frutto di ricerche e di studi da parte di giovani, mercoledì 30 settembre 2015 alle ore 17.30 presso la Sala Galmozzi di via T. Tasso 4, il nostro Ateneo ha ospitato la dott.ssa Laura Panza, che ha trattato l'argomento *Cronaca e commento: "La famiglia Manzoni" di Natalia Ginzburg.* Sono seguiti poi gli interventi dell'arch. Gabriella Mastroleo, della dott.ssa Gloria Gusmaroli, della dott.ssa Francesca Gotti e del dott. Paolo Bianchi dell'Associazione culturale Zenit – laboratorio urbano composto da giovani tra i 25 e i 35 anni che fanno riemergere il potenziale di luoghi dimenticati del territorio, riqualificandoli attraverso la creazione di progetti permanenti di ricerca – sul tema *Ex-la città rimossa.*

Giornata del Turismo Geologico, G&Tday 2015

Il 28 maggio, in occasione della Giornata del Turismo Geologico G&T DAY 2015, la dott.ssa Grazia Signori, direttore del Centro Servizi Marmo di Verona e socio dell'Ateneo, e la prof. Maria Mencaroni Zoppetti hanno condotto una geoescursione dedicata alla Cappella Colleoni che ha permesso di riconoscere le diciassette diverse pietre ornamentali del complesso monumentale.

Bergamoscienza 2015

L'Ateneo ha partecipato anche quest'anno alle iniziative di *Bergamoscienza* aprendo presso la nostra Sala "Pagani" il laboratorio "Pietre-pietanze", in collaborazione con il Centro Servizi Marmo. L'iniziativa è stata condotta dai soci prof. Sergio Chiesa e dott.ssa Grazia Signori, a partire dal 7 ottobre 2015, fino a fine mese.

Celebrazioni Dantesche

L'Ateneo ha voluto ricordare Dante Alighieri, in occasione del 750° della nascita, con una serie di iniziative che hanno avuto inizio domenica 27 settembre 2015 presso il Palazzo storico dell'Ateneo in Città Alta con l'inaugurazione della mostra *Inferi*, alla quale, dopo l'apertura della presidente prof. Maria Mencaroni Zoppetti, sono intervenuti e hanno preso la parola l'assessore alla Cultura dott.ssa Nadia Ghisalberti e il Segretario generale della Fondazione del Credito Bergamasco dott. Angelo Piazzoli, nostro socio. Sono state esposte in mostra circa 50 opere di Rino Ferrari: disegni a matita, a china acquerellata, tempere, gouache, olii; elaborazioni grafiche in grande scala dei mostri infernali, progetti dell'Inferno e del "Palazzo della Divina Commedia", documenti e fotografie, animazioni delle tavole degli inferi. La mostra, allestita in collaborazione con il Credito Bergamasco, è rimasta aperta fino al 31 ottobre 2015, e si è poi trasferita presso il Palazzo storico del Credito Bergamasco in Porta Nuova sino a dicembre. Ad approfondimento della mostra sono stati promossi alcuni incontri in Ateneo, secondo il seguente calendario:

Mercoledì 14 ottobre 2015, ore 17.30, la socia prof.ssa Antonia Abbattista, ha presentato *Ti "fiabo" e ti insegno! Rino Ferrari illustratore delle Fiabe sonore della Fabbri editrice*.

Mercoledì 21 ottobre 2015, ore 17.30, gli studenti del Liceo Mascheroni di Bergamo hanno raccontato al pubblico il loro "*GO STRAIGHT TO HELL*", una personale rielaborazione dell'Inferno dantesco nella vita moderna, condotta in Ateneo durante lo stage di alternanza scuola–lavoro 2015 sotto la guida della socia dott.ssa Laura Bruni Colombi. È seguita la presentazione della mostra delle illustrazioni di Rino Ferrari per le riviste "*La tribuna illustrata", "La Domenica del Corriere*" e "*Radar*".

Convegno dantesco: Parliamo di Dante. Oggi.

Mercoledì 28 ottobre 2015, ore 17.30, presso la nostra sede nella Sala Galmozzi di Via T. Tasso 4, si è tenuto il convegno sul tema *Parliamo di Dante. Oggi.* Sono intervenuti il prof. Giovanni Carlo Federico Villa dell'Università degli Studi di Bergamo su *Da Dante monumentale all'Inferno di Topolino. L'immaginario del mito*; la prof.ssa Claudia Villa dell'Università degli Studi di Bergamo su *Dante politico nel Novecento*; il dott. Paolo Moretti su *Dante ispiratore e vittima della satira*; la dott.ssa Federica Nurchis su *Sette secoli di Dante negli anni del boom*; la dott.ssa Elisabetta Manca, direttrice della Biblioteca "Mai", e la dott. Lorenza Maffioletti, bibliotecaria della "Mai", entrambe socie del nostro Ateneo, sul tema *Per la stanza delle meraviglie: manoscritti ed edizioni rare della Commedia nella Biblioteca Mai*.

Le iniziative dantesche sono poi proseguite nei due mesi successivi di novembre e di dicembre, delle quali si dirà nella relazione del prossimo anno accademico.

Mostre

Mercoledì 12 novembre 2014, alle ore 17.30, presso la sala di rappresentanza del nostro Ateneo, la prof.ssa Laura Serra, direttore della classe di Scienze Fisiche ed Economiche del nostro Ateneo e docente dell'Università degli Studi di Bergamo, ha presentato la mostra da lei stessa allestita su *I Progetti e le realizzazioni di Regolo Serra, da soldato a imprenditore,* nell'ambito dell'incontro di cui già si è detto.

Mercoledì 4 febbraio 2015, presso la Galleria Santa Marta 1, angolo via Crispi, si è inaugurata dal nostro Ateneo, dal FAI e dal Centro Studi Valle Imagna la mostra "*Giocavamo alla guerra*". *Giochi di percorso, propaganda e conquiste nei primi conflitti del Novecento*. La mostra è rimasta aperta fino al 4 marzo 2015.

Partecipazione a iniziative e patrocini

100 Anni fa e dintorni. Il Comune di Alzano Lombardo ha promosso nel dicembre 2014 una serie di iniziative per la celebrazione della Grande Guerra, chiedendo la collaborazione del nostro Ateneo che è intervenuto con la mostra "Fammi Memoria". Alla inaugurazione, avvenuta il 6 dicembre 2014, è intervenuto il Segretario generale prof. Erminio Gennaro.

Archilet. Reti epistolari. Per un archivio digitale ragionato delle corrispondenze letterarie del Cinquecento e del Seicento. L'Ateneo ha concesso il proprio patrocinio per il seminario internazionale di studi organizzato dall'Università degli Studi di Bergamo, Dipartimento di Lettere e Filosofia, che si è tenuto l'11 e il 12 dicembre 2014.

Pietre bergamasche in scena 2015 "La pelle delle pietre". L'Ateneo ha concesso il proprio patrocinio alla giornata di studio del 3 marzo 2015 dedicata al patrimonio lapideo del territorio bergamasco e promossa dalla Camera di Commercio di Bergamo.

Società Italiana di Musica Contemporanea. L'Ateneo ha concesso il proprio patrocinio alla Società Italiana di Musica Contemporanea per la Seconda Edizione 2015 del Concorso Internazionale di Composizione intitolato a Vittorio Fellegara che fu nostro socio accademico corrispondente dal 1991 al 2011.

Mostra alla Camera di Commercio. L'Ateneo ha condiviso con la Camera di Commercio di Bergamo la mostra *Bergamo all'Expo tra Otto e Novecento* che è rimasta aperta dal 15 giugno al 30 ottobre 2015.

Millegradini. Per la manifestazione *Millegradini* alla quale l'Ateneo ha dato il proprio patrocinio, domenica 20 settembre 2015 la sede dell'Ateneo di via T. Tasso è rimasta aperta dalle ore 9.00 alle ore 13.00, dando così la possibilità ai partecipanti di conoscere la biblioteca, il patrimonio artistico, l'archivio e le ultime pubblicazioni dell'Ateneo.

Borse di Studio

Per la Borsa di Studio "Luigi e Sandro Angelini" V Edizione, relativa agli anni 2012-13, era stato prescelto nel febbraio 2013 il progetto della dott.ssa Emanuela Vai dal titolo *Ad sonandum tam in choro quam in organo. Architettura, liturgia e musica nella Basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo tra XVI e XVII sec.*; il programma di ricerca, che si sarebbe dovuto completare entro febbraio 2014, fu prorogato dietro richiesta della stessa dott. Vai per motivi di salute. A febbraio 2015, dietro nostra sollecitazione, la dott. Vai consegnò il lavoro che la commissione giudicatrice ritenne non soddisfacente. Pertanto la Borsa "Luigi e Sandro Angelini" V Edizione, relativa agli anni 2012-13 è stata annullata, come da bando.

Il 18 febbraio 2015 è stata bandita la Borsa di Studio biennale "Luigi e Sandro Angelini" VI Edizione, relativa agli anni 2015-16, con scadenza, per la presentazione del progetto, entro il 16 dicembre 2015.

Pubblicazioni dell'Ateneo

Nel corso dell'anno accademico sono state fatte le seguenti pubblicazioni:

- "Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo", volumi LXXVI e LXXVII, relativi agli anni accademici 2012-13 e 2013-14.
- *A tavola con il Generale Chiays e Signora*, a c. di Nazzarina Invernizzi e Donatella Moltrasio.
- *Possiamo dirlo grande. Antonio Fogazzaro. Lettere e letture inedite*, a c. di Erminio Gennaro.
- *Sembrava tutto grigioverde*, in 2 volumi, a c. di Maria Mencaroni Zoppetti.

Stage studenti

Nel corso dell'anno accademico, a gennaio del 2015, è stato effettuato presso il nostro Ateneo uno stage di formazione per un gruppo di studenti del Liceo Scientifico "L. Mascheroni" di Bergamo che, guidati in particolare dalla dott. Laura Bruni, hanno costruito nel filmato power point GO STRAITGHT TO HELL una riproposizione in chiave contemporanea dell'*Inferno* di Dante.

Sito internet

Il sito web dell'Ateneo www.ateneobergamo.it è costantemente aggiornato e può dunque essere consultato anche per informazioni sugli eventi di cui la nostra istituzione è protagonista. Si sottolinea la possibilità di consultazione dell'elenco delle pubblicazioni edite dall'Ateneo di cui sono stati messi in linea gli indici. È attivo anche un motore di ricerca interno che consente un accesso per autore e per argomento alle informazioni bibliografiche registrate.

L'indirizzo di posta elettronica dell'Ateneo è info@ateneobergamo.it

Oblazioni e donazioni all'Ateneo

Alcuni soci accademici, in aggiunta alla quota sociale, hanno versato un contributo finanziario volontario, puntualmente trascritto in apposito registro: arch. Vanni Zanella, prof.ssa Graziella Colmuto, dott. Mario Sigismondi,

sig. Emilio Moreschi, prof. Sergio Chiesa, prof. Luigi Pizzolato, dott. Alessandro Longhi, dott. Giancarlo Parodi, dott. Giovanni Giavazzi, dott. Fulvio Lopresti, dott. Alezander Weaterson, prof. Attilio Steffanoni, dott. Mario Taccolini, prof. Stefano Gervasoni, prof. Edoardo Bressan, prof. Mino Marra.

Amici e soci dell'Ateneo hanno incrementato con doni librari la nostra biblioteca; e più esattamente i soci Umberto Zanetti, Antonio Carminati, Goffredo Zanchi, Bernardino Luiselli, Giosuè Berbenni, Emilio Moreschi, Erminio Gennaro, Sergio Beretta, Poggiani Keller, Juanita Schiavini, Monica Resmini, Giuseppe Sangalli.

Sono pervenute pubblicazioni anche dai signori Giacomo Parimbelli, Federica Nurchis, Maria Corna, Dario Cangelli, Ottorino Belotti, Paolo Mazzoleni, Giuliana Speziali, Lisa Cattaneo, Mariella Cattaneo, Vittorio Plebani, Cesare Morali, Francesca Petteni Brolis, Aldo Franzoni, Luigi Locatelli, Flavia Conca.

Oltre alle accademie e agli atenei con cui siamo in rapporto di scambio, pure altre istituzioni ci hanno donato alcune pubblicazioni: Accademia di Cultura Intemilia, Centro Studi Valle Imagna, Fondazione Giovanni XXIII di Bergamo, Banca Intesa San Paolo, UBI Banca, Creberg, Fondazione Bergamo nella Storia, Comune di Sulmona, Lions Club, Misericordia Maggiore.

Sono stati inoltre ingressati numerosi volumi del lascito Vittorio Mora e degli eredi Carantani.

Il patrimonio librario pertanto è stato arricchito in questo anno accademico di 145 volumi.

Anche il patrimonio artistico è stato incrementato da doni e opere. Il socio Umberto Zanetti ha donato sei medaglie; lo Studio Pedroli Venier due medaglie; il socio Carlo Scarpanti ha donato tre medaglie da lui stesso realizzate. La Misericordia Maggiore ha donato una medaglia; il socio Ernesto Coter ha fatto omaggio all'Ateneo di un suo quadro *Into light dissolving*, olio su tela; la signora Bertulessi Carantani ha donato due album di fotografie di 54 medaglie della collezione del defunto marito Vezio Carantani, nostro socio.

Tutte le donazioni sono state regolarmente e dettagliatamente ingressate e registrate con accurata descrizione nel *Registro cronologico delle donazioni ricevute.*

A tutti va la riconoscenza dell'Ateneo che constata, con il sostegno finanziario che permette l'attuazione di determinate iniziative, e con tutti i doni che vanno ad incrementare il suo patrimonio, la costante vicinanza e l'attenzione di soci, amici ed enti.

Organico del Corpo Accademico aggiornato al 3 marzo 2016

Nel corso di questo anno accademico tre soci ci hanno lasciato. Vincenzo Marchetti, socio attivo nella classe di Scienze Morali e storiche dal 1995 è deceduto il 18 settembre 2015; il prof. Francesco Piselli, socio attivo della stessa classe dal 2000, è mancato il 24 settembre 2015; la prof.ssa Elena Clivati Milesi, socio attivo nella classe di Lettere e Arti dal 2002, ci ha lasciato il 9 ottobre 2015.

Nei limiti della disponibilità dei familiari e degli amici estimatori, di tutti i soci scomparsi potrà essere tratteggiata pubblicamente la figura, inserita negli ambiti nei quali si sono distinti; oppure potrà essere approntata una memoria scritta. In tale occasione è auspicabile che siano completati i dati che hanno contrassegnato la loro attività, meritando loro l'appartenenza all'Ateneo.

Ad oggi 3 marzo 2016 il corpo accademico è composto da 12 soci onorari, 26 soci emeriti; i soci attivi sono 102 così suddivisi: 33 soci della classe di Scienze Morali e Storiche, 36 soci della classe di Scienze Fisiche ed Economiche, 33 soci della classe di Lettere e Arti; 68 sono i soci corrispondenti. La famiglia dell'Ateneo raccoglie dunque un totale di 208 soci.

Conclusione

La situazione finanziaria da alcuni anni ci obbliga a spese sempre mirate a progetti ben definiti, la cui valenza è stata compresa e sostenuta dalle Fondazioni di due istituti finanziari cittadini, la Banca Popolare di Bergamo e il Credito Bergamasco, cui va la gratitudine della nostra istituzione. La stessa riconoscenza è rivolta ai nostri soci accademici e agli amici dell'Ateneo che con disponibilità e gratuità hanno permesso le numerose attività dell'Ateneo che si sono espresse in 66 eventi e con il coinvolgimento di circa 130 relatori. Un grazie particolare, per i diversi ambiti in cui si sono assunti impegni, ai soci prof.ssa Laura Serra, prof.ssa Nazzarina Invernizzi, dott.ssa Laura Bruni, dott.ssa Donatella Moltrasio, dott. Paolo Locatelli, rag. Giuseppe Sangalli. Tutti conoscono infine l'instancabile attività della Presidente Maria Mencaroni Zoppetti: *tanto nomini, nullum par elogium*! La sua diuturna dedizione al nostro Ateneo costituisce un esempio per tutti e il miglior modo per ringraziarla, penso sia quello di imitarla.

Il Segretario generale
Prof. Erminio Gennaro

ORGANICO DEGLI ACCADEMICI

Cariche sociali
al dicembre 2015

Presidente	Maria Mencaroni Zoppetti
Vice presidenti	Umberto Zanetti
	Emilio Moreschi
Segretario generale	Erminio Gennaro
Direttore Classe Scienze Morali e Storiche	Raffaella Poggiani
Direttore Classe Scienze Fisiche ed Economiche	Laura Serra Perani
Direttore Classe Lettere e Arti	Pierangelo Pelucchi
Segretario Classe Scienze Morali e Storiche	Bernardino Luiselli
Segretario Classe Scienze Fisiche ed Economiche	Giovanni Cavadini
Segretario Classe Lettere e Arti	Antonia Abbattista
Tesoriere	Maria Ida Bertocchi
Revisore dei Conti del Ministero	Stefano Campagnolo
Revisori dei Conti	Renato Guerini
	Italo Lucchini
Revisore dei Conti supplente	Pier Valeriano Angelini
Conservatore dell'Archivio e della Biblioteca	Juanita Schiavini Trezzi

ORGANICO DEGLI ACCADEMICI

Soci
(con data di aggregazione all'Ateneo)
Situazione organico a dicembre 2015

Onorari

Evandro Agazzi, (1970) 1987
Tancredi Bianchi, (1973) 2000
Gaetano Bonicelli, (1975) 1990
Bruno Bozzetto, (2002) 2014
Loris Francesco Capovilla, 1991
Alberto Castoldi, 2000
Silvio Garattini, (1966) 1984
Trento Longaretti, (1957) 2000
Filippo Maria Pandolfi, (1975) 1990
Francesco Sisinni, 1983
Vito Sonzogni, (2002) 2014
Vanni Zanella, (1968) 2002

Emeriti

SMS: Classe di Scienze Morali e Storiche;
SFE: Classe di Scienze Fisiche ed Economiche;
LA: Classe di Lettere e Arti

Gianni Barachetti, *LA*, 1991
Carlo Bertuletti, *SFE*, 1977
Paolo Carbonera Giani, *SFE*, 1981
Bruno Cassinelli, *LA*, 1986
Graziella Colmuto Zanella, *SMS*, 1976
Valentino Donella, *LA*, 1997
Giulio Gabanelli, *SMS*, 1995
Giuseppe Gambirasio, *LA*, 1995
Giovanni Giavazzi, *SFE*, 1983
Andrea Gibellini, *SFE*, 1985
Giorgio Invernizzi, *SFE*, 1972
Lino Lazzari, *LA*, 1994
Sandro Longhi, *SMS*, 1995
Bernardino Luiselli, *SMS*, 1989
Ottavio Minola, *LA*, 1986
Ferdinando Nobili, *SFE*, 1989
Luigi Pagnoni, *LA*, 1975
Giampiero Pesenti, *SFE*, 1987
Luigi Pizzolato, *SMS*, 1979
Elisa Plebani Faga, *LA*, 1992
Amanzio Possenti, *LA*, 1996
Arveno Sala, *SMS*, 1991
Roberto Sestini, *SFE*, 1988
Attilio Steffanoni, *SFE*, 1996
Emilia Strologo, *SMS*, 1987
Emilio Zanetti, *SFE*, 1987

Attivi

Classe di Scienze Morali e Storiche

Pier Valeriano Angelini, 1996
Sergio Beretta, 1995
Marco Bernuzzi, 2010
Giulio Orazio Bravi, 1992
Floriana Cantarelli, 1987
Riccardo Caproni, 2004
Antonio Carminati, 2014
Gianni Carzaniga, 2010
Mauro Ceruti, 2004
Mariarosa Cortesi, 1995
Giuseppe De Luca, 2011
Maddalena Fachinetti Maggi, 2013
Maria Fortunati, 2004
Roberta Frigeni, 2015
Claudio Gamba, 1992
Erminio Gennaro, 1985
Vincenzo Guercio, 2010
Carolina Lussana, 2015
Lorenza Maffioletti, 2015
Paolo Mazzariol, 2012
Maria Mencaroni Zoppetti, 1997
Marino Paganini, 2010
Lavinia Parziale, 2011
Maria Chiara Pesenti, 2008
Giammario Petrò, 2000
Attilio Pizzigoni, 2002
Raffaella Poggiani Keller, 1981
Monica Resmini, 2009
Giuseppe Sala, 1996
Juanita Schiavini Trezzi, 1991
Mario Sigismondi, 1995
Marina Vavassori, 2008
Goffredo Zanchi, 2007

Classe di Scienze Fisiche ed Economiche

Fulvio Adobati, 2012
Marida Bertocchi, 2004
Giancarlo Borra, 1988
Laura Bruni Colombi, 2012
Giovanni Cavadini, 1997
Sergio Chiesa, 1994
Angelo Colombo, 1996
Mario Comana, 2000
Davide Dal Prato, 2007
Renato Ferlinghetti, 2002
Lino Galliani, 2014
Gianfranco Gambarelli, 1992
Attilio Gobbi, 2013
Renato Guerini, 2008
Nazzarina Invernizzi Acerbis, 2012
Antonino Lembo, 2000
Giuseppe Locatelli, 1996
Paolo Locatelli, 1988
Italo Lucchini, 2008
Giorgio Mirandola, 2010
Donatella Moltrasio, 2015
Emilio Moreschi, 2004
Stefano Morosini, 2014
Antonio Parimbelli, 2007
Giuseppe Remuzzi, 2002
Gabriele Rinaldi, 2011
Luigi Roffia, 1996
Giuseppe Roma, 2000
Pier Paolo Rossi, 2011
Francesco Salamini, 2002
Giuseppe Sangalli, 2012
Laura Serra Perani, 2002
Grazia Signori, 2014
Fredy Suter, 2010
Ettore Tacchini, 2007
Cesare Zonca, 2000

Classe di Lettere e Arti

Antonia Abbattista Finocchiaro, 2008
Luca Bani, 2012
Francesco Bellotto, 1992
Antonio Benigni, 1992
Giosuè Berbenni, 1994
Gianni Bergamelli, 2007
Rosanna Bertacchi Monti, 2004
Stefania Careddu, 1995

Clizia Carminati, 2015
Marco Carminati, 2010
Pieralberto Cattaneo, 1981
Pierluigi Forcella, 1994
Erina Gambarini Gilardi, 1996
Calisto Gritti, 2008
Pietro Gritti, 2011
Giammaria Labaa, 1979
Angela Locatelli, 2010
Elisabetta Manca, 2010
Renzo Mangili, 1983
Mino Marra, 2004
Barbara Oggionni, 2011
Pierangelo Pelucchi, 1994
Angelo Piazzoli, 2015
Luigi Pilon, 2008
Giusi Quarenghi, 2004
Lanfranco Ravelli, 1984
Marco Roncalli, 2010
Cesare Rota Nodari, 2008
Piergiorgio Tosetti, 1985
Gianluigi Trovesi, 2007
Alessandro Verdi, 2010
Gabrio Vitali, 2009
Umberto Zanetti, 1981

Corrispondenti

SMS: Classe di Scienze Morali e Storiche;
SFE: Classe di Scienze Fisiche ed Economiche;
LA: Classe di Lettere e Arti

Marco Albertario, *SMS*, 2012
Ottavio Alfieri, *SFE*, 1994
Giuseppe Allegra, *SFE*, 1995
Riccardo Allorto, *LA*, 1980
Guido Baldassarri, *SMS*, 2004
Luigi Benedetti, *LA*, 1988
Jo Anne Bernstein, *SMS,* 2000
Silvia Biffignandi, *SFE*, 2004
Paolo Brenni, *SFE*, 2010
Edoardo Bressan, *SMS*, 2004
Franco Bugada, *LA*, 1994
Christofer Carlsmith, *SMS*, 2010
Lorenzo Carpanè, *SMS,* 2013
Franca Cella, *LA*, 2004
Giorgio Chittolini, *SMS,* 2000
Roisin Cossar, *SMS*, 2007
Ernesto Coter, *LA*, 2015
Alberto Cova, *SMS*, 2002
Emanuela Daffra, *SMS,* 2009
Cristiano Daglio, *LA*, 2004
Salvatore Dell'Oca, *SFE*, 1973
Liana De Luca, *LA*, 1958
Arnaldo Di Benedetto, *SMS*, 2002
Gabriele Dotto, *LA*, 2000
Paolo Fabbri, *LA*, 2004
Angela Faga, *SFE*, 1995
Chiara Frugoni, *SMS*, 2007
Gianmarco Gaspari, *SMS*, 2010
Armando Gatto, *LA*, 1974
Stefano Gervasoni, *LA*, 2014
Pier Luigi Ghisleni, *SFE*, 1982
Bruno Giovanni Gridelli, *SFE*, 2008
Lionello Grifo, *LA*, 2007
Alfredo Guarneri, *SFE*, 1988
Andreas Holschneider, *LA*, 2000
Michael Knapton, *SMS*, 1994
Korshunova Militsa Filippovna, *SMS*, 2008
Lester K. Little, *SMS*, 1977
Fulvio Stefano Lo Presti, *LA*, 2000
Patrizia Mainoni, *SMS,* 1977
Mario Marubbi, *LA*, 2007
François Menant, *SMS,* 1993
Gianni Mezzanotte, *LA*, 2007
Piero Mioli, *LA,* 1990
Ermanno Olmi, *LA,* 1979
Agostino Paravicini Bagliani, *SMS,* 1992
Roger Parker, *LA,* 2000
Giancarlo Parodi, *LA,* 2013
Manlio Pastore Stocchi, *SM*S, 2002
Ernesto Pedrocchi, *SFE*, 1973
Augusto Pirola, *SFE*, 1974
Mauro Porta, *LA*, 2014
Francesco Repishti, *SMS*, 2010
Jone Riva, *SMS*, 2010
Achille Marzio Romani, *SMS,* 2002
Francesco Roncalli di Montorio, *LA,* 1970
Maurizio Savoja, *SMS,* 2009
Agostino Selva, *SMS,* 1980
Aldo Settia, *SMS*, 2010
Marcello Sorce Keller, *LA,* 1990

Giovanni Spinelli, *SMS*, 1997
Claudia Storti Storchi, *SMS,* 1993
Giorgio Szegö, *SFE*, 1983
Mario Taccolini, *SFE,* 2009
Giusi Villari, *SMS,* 2011
Alexander Weatherson, *LA,* 2000
Bruno Zanolini, *LA,* 1990

Accademie e Istituti Culturali
in rapporto di scambio
di pubblicazioni con l'Ateneo

ACIREALE
Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici.

ANAGNI
Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale.

ANCONA
Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti.

AREZZO
Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze.

BARI
Accademia Pugliese delle Scienze.

BERGAMO
Biblioteca Accademia Carrara.
Biblioteca Pinacoteca "Giacomo Carrara"
Amministrazione Provinciale - Assessorato alla Cultura - Centro di documentazione Beni Culturali.
APT di Bergamo.
Archivio Curia Vescovile.
Archivio Parrocchiale di S. Alessandro della Croce.
Archivio Parrocchiale di S. Alessandro in Colonna.
Biblioteca Civica Angelo Mai.
Biblioteca dei Frati Cappuccini.
Biblioteca I.S.R.E.C.
Biblioteca del Seminario Giovanni XXIII.
Civico Museo Archeologico.
Club Alpino Italiano.
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea.
Gruppo guide Giacomo Carrara.
La Rivista di Bergamo.
Museo Civico di Scienze Naturali E. Caffi.
Museo Storico della città di Bergamo.

BOLOGNA
Accademia Clementina.
Università degli Studi, Biblioteca del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne.
Museo Civico del Risorgimento.

BREMBATE DI SOPRA
Archivio Storico Brembatese.
Fondazione per la Storia Economica e Sociale di Bergamo.

BRESCIA
Ateneo di Scienze, Lettere e Arti.
Civici Musei d'Arte e Storia
Biblioteca Civica Queriniana.
Fondazione Civiltà Bresciana.

CAPUA
Associazione Amici di Capua.

CASAMARI
Biblioteca Abbazia di Casamari.
Società di Storia Patria di Terra di Lavoro.

CATANIA
Università degli Studi, Biblioteca di Storia dell'Arte - Facoltà di Lettere.

FIRENZE
Accademia dei Georgofili.
Accademia della Crusca.
Biblioteca Nazionale Centrale.
Università degli Studi, Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo.

FERRARA
Accademia delle Scienze.

FOLIGNO
Accademia Fulginia di Lettere, Scienze e Arti.

GENOVA
Accademia Ligure di Scienze e Lettere.
Società Ligure di Storia Patria.
Università degli Studi, Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Medioevo.

LECCE
Università degli Studi, Biblioteca Centrale Interfacoltà Scambi.

LODI
Archivio Storico Comunale.

LUCCA
Istituto Storico Lucchese.

MANTOVA
Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti.

MERANO
Accademia di Studi Italo-Tedeschi.

MESSINA
Accademia Peloritana dei Pericolanti.
Società Messinese di Storia Patria.

MILANO
Biblioteca Nazionale Braidense.
Istituto Lombardo per la Storia della Resistenza e dell'Età Contemporanea.
Regione Lombardia, Direzione Generale Cultura - Servizio Biblioteche e Sistemi Culturali Integrati.
Società Storica Lombarda.
Soprintendenza ai Beni Librari della Regione Lombardia.

MODENA
Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti.

MONTAGNANA
Centro Studi sui Castelli.

NAPOLI
Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti.

PADOVA
Accademia Galileiana di Scienze, Lettere e Arti.
Biblioteca del Museo Civico di Padova.

PALAZZOLO SULL'OGLIO
Fondazione Cicogna-Rampana.

PAVIA
Società Pavese di Storia Patria.
Università di Pavia Dipartimento di Biologia animale - Laboratorio di entomologia.

PERUGIA
Deputazione di Storia Patria per l'Umbria.

PESARO
Accademia Agraria.

PISA
Scuola Normale Superiore.

PONTE S. PIETRO
Biblioteca Comunale.

PONTIDA
Biblioteca S. Giacomo, Monastero Benedettino.

PRATO
Archivio Storico Pratese.

ROMA
Accademia Nazionale dei Lincei.
Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL. Accademia Nazionale di S. Luca.
Arciconfraternita dei Bergamaschi in Roma.

Biblioteca Centrale CNR Guglielmo Marconi.
Biblioteca del Senato della Repubblica.
Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II.
Casa Editrice Miscellanea Francescana.
Giunta Centrale per gli Studi Storici.
Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.
Ministero per i Beni e le Attività Culturali.
Società Geografica Italiana.

ROVERETO
Accademia Roveretana degli Agiati.
Museo Civico di Rovereto.

ROVIGO
Accademia dei Concordi.

SAVONA
Società Savonese di Storia Patria.

SAVIGNANO SUL RUBICONE
Rubiconia Accademia dei Filopatridi.

SEDRINA
Centro Studi Francesco Cleri.

SONDRIO
Società Storica Valtellinese.

SPOLETO
Centro Italiano Studi sull'Alto Medioevo.

TARQUINIA
Società Tarquiniense di Arte e Storia.

TORINO
Biblioteca Accademia delle Scienze.
Biblioteca Nazionale di Torino.

TRENTO
Università degli Studi di Trento

TREVIGLIO
Centro Studi Storici della Geradadda.

TREVISO
Ateneo di Treviso.

UDINE
Accademia di Scienze, Lettere e Arti.

URBINO
Università degli Studi - Biblioteca universitaria.

VENEZIA
Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini.
Biblioteca dell'Ateneo Veneto.
Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti.

VENTIMIGLIA
Civica Biblioteca Aprosiana.

VERONA
Biblioteca dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere.

VICENZA
Accademia Olimpica.

VOLTERRA
Accademia dei Sepolti.

CITTÀ DEL VATICANO
Biblioteca Apostolica Vaticana.

COLUMBUS - OHIO (USA)
The Ohio State University.

CORDOBA (ARGENTINA)
Accademia Nacional de Ciencias.

MADISON - WISCONSIN (USA)
Wisconsin Academy of Sciences, Arts & Letters.

PARIGI
Bibliothèque Nationale.

SOIGNES (BELGIO)
Cercle Archeologique du Canton de Soignes.

STUTTGART (GERMANIA)
Wuerttembergische Landesbibliothek Zeitschriftenstelle.

WASHINGTON (USA)
Smithsonian Institute.

PUBBLICAZIONI DELL'ATENEO DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI DI BERGAMO

ATTI

Volume	Anno accademico	Volume	Anno accademico
I	1874 – 75	XXXII	1962 – 63 – 64
II	1875 – 76	XXXIII	1965 – 66 – 67
III	1876 – 77	XXXIV	1968 – 69
IV	1878 – 79	XXXV	1970 – 71
V	1880 – 81	XXXVI	1971 – 72
VI	1881 – 83	XXXVII	1972 – 73
VII	1882 – 83	XXXVIII	1973 – 74
VIII	1884 – 86	XXXIX	1974 – 75 – 76
IX	1887 – 88	XL	1976 – 77 – 78
X	1889 – 90	XLI	1978 – 79 – 80
XI	1891 – 93	XLII	1980 – 81 – 82
XII	1894 – 95	XLIII	1982 – 83
XIII	1895 – 96	XLIV	1983 – 84
XIV	1897 – 98	XLV	1984 – 85
XV	1898 – 99	XLVI	1985 – 86
XVI	1900 – 01	XLVII	1986 – 87
XVII	1902 – 03	XLVIII	1987 – 88
XVIII	1903 – 04	XLIX	1988 – 89
XIX	1903 – 06	L	1988 – 89
XX	1907 – 08	LI	1989 – 90
XXI	1909 – 10	LII	1990 – 91
XXII	1911 – 12	LIII	1991 – 92
XIII	1913 – 14	LIV	1992 – 93
XXIV	1915 – 17	LV	1992 – 93
XXV	1918 – 20	LVI	1993 – 94
XXVI	1921	LVII	1994 – 95
XXVII	1926	LVIII	1995 – 96
XXVIII	1953 – 1954	LIX	1995 – 96
XXIX	1955 – 56	LX	1996 – 97
XXX	1957 – 59	LXI	1997 – 98
XXXI	1960 – 61	LXII	1998 – 99

Volume	Anno accademico	Volume	Anno accademico
LXIII	1999 – 2000	LXXI	2007 – 2008
LXIV	2000 – 2001	LXXII	2008 – 2009
LXV	2001 – 2002	LXXIII	2009 – 2010
LXVI	2002 – 2003	LXXIV	2010 – 2011
LXVII	2003 – 2004	LXXV	2011 – 2012
LXVIII	2004 – 2005	LXXVI	2012 – 2013
LXIX	2005 – 2006	LXXVII	2013 – 2014
LXX	2006 – 2007	LXXVIII	2014 – 2015

I seguenti volumi degli Atti trattano argomenti monografici:

VII – 1882-83, Gaetano Mantovani, *Notizie archeologiche bergomensi.*

XVII – 1902-03, *Poesie e prose italiane e latine, edite e inedite di Lorenzo Mascheroni.*

XVIII – 1903-04, *Contributi alla biografia di Lorenzo Mascheroni.*

XLIX – 1988-89, Volume per il IV centenario delle Mura di Bergamo (1588-1988).

LV – 1992-93, Edizione in 4 tomi per il 350° anniversario di fondazione dell'Accademia degli Eccitati (1642-1992).

LVIII – 1995-96, Volume per il IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995).

NUMERI SPECIALI

1949 *Bergamo scomparsa*, in "Bergomum", Anno XLIII (1949), fasc. III-IV.

1952 Luigi Volpi , *Tre secoli di cultura bergamasca,* 1952.

SUPPLEMENTI AGLI ATTI

1958 Carlo Traini, *Pompieri e Vigili del Fuoco di Bergamo*, suppl. al vol. XXIX.

1959 *Bortolo Belotti,* suppl. al vol. XXX.

1960 *Indici Generali delle pubblicazioni dell'Ateneo dal 1874 al 1960,* suppl. al vol. XXX.

1963 Camillo Fumagalli, *Commemorazione di Gino Rota (15-6-1963),* suppl. al vol. XXXII.

1963 Giuseppe Belotti, *Ricordo di Tarcisio Pacati*, suppl. al vol. XXXII.

1964 *Scritti e pubblicazioni di Luigi Angelini dal 1905 al 1964,* suppl. al vol. XXXIII.

1969 *Giovanni XXIII, Testimonianze di Accademici Bergamaschi,* suppl. al vol. XXXIV.

1969 *La guerra 1914-1918. Contributi di Accademici Bergamaschi,* suppl. al vol. XXXIV.

1969 *La Rassegna Micologica Bergamasca (5-5-1968 = 12-5-1968),* suppl. al vol. XXXIV.

1971 Marcello Ballini, *Cento anni di musica nella provincia di Bergamo (1859-1959),* suppl. al vol. XXXV.

1970 Lorenzo Suardi, *Sua Eminenza il Card. Gustavo Testa,* suppl. al vol. XXXV.

1971 Gianni Mezzanotte, *L'architetto Virginio Muzio,* suppl. al vol. XXXV.

1972 Guido Tadini, *Vita di Gabriele Tadino di Martinengo "Priore di Barletta",* suppl. al vol. XXXVI.

1975 Tancredi Torri, *Dalle antiche accademie all'Ateneo,* suppl. al vol. XXXVIII.

1975 *Indici generali delle pubblicazioni dell'Ateneo dal 1874 al 1974,* suppl. al vol. XXXVIII.

1973 Giuseppe Belotti, *Un vivo di oggi, di domani, di sempre,* suppl. al vol. XXXIX.

1974 Giovanni Rinaldi, *Ricordo di Bortolo Belotti,* suppl. al vol. XXXIX.

1975 Lorenzo Felci, *Francesco Petrarca, Erasmo da Rotterdam e la medicina,* suppl. al vol. XXXIX.

1977 Guido Tadini, *Ferramolino da Bergamo. L'ingegnere militare che nel '500 fortificò la Sicilia,* suppl. al vol. XL.

1983 Mario Bonavia, *L'arte del cartaio e le cartiere nella Bergamasca,* suppl. al vol. XLII.

1983 Luigi Tironi, *Il Liceo Ginnasio di Bergamo, notizie storiche,* suppl. al vol. XLII.

1985 *Indici generali delle pubblicazioni dell'Ateneo dal 1974-75 al 1983-84,* suppl. al vol. XLIV.

1986 *Atti del Convegno su "Politica ed Economia in Alessandro Manzoni". Bergamo 22-24 febbraio 1985,* suppl. al vol. XLV.

1987 Luigi Tironi, *Il patrimonio artistico e bibliografico dell'Ateneo: origini e vicende,* suppl. al vol. XLVI.

1987 Luigi Tironi, *L'Istituto Magistrale di Bergamo nel 125° anno dalla fondazione,* suppl. al vol. XLVI.

1988 Luigi Tironi, *Regole, statuti e regolamenti dell'Accademia degli Eccitati, dell'Accademia degli Arvali e dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti,* suppl. al vol. XLVI.

1995 *Catalogo della Mostra per il 350° anniversario di fondazione dell'Accademia degli Eccitati (1642-1992), allestita nell'atrio della Biblioteca Mai dal 12 al 25 settembre 1993,* suppl. al vol. LV.

1995 *Elenco dei Soci delle tre accademie dal 1642 al 1994,* suppl. al vol. LV.

1995 *Catalogo della Mostra "Il Libro Scientifico Antico della Biblioteca Mai", allestita nell'atrio della Biblioteca Mai dal 11 al 25 giugno 1994,* suppl. al vol. LV.

1995 *Indici generali delle pubblicazioni dell'Ateneo dal 1984-85 al 1993-94,* suppl. al vol. LVI.

QUADERNI
dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti

1999 *Itinerari Dannunziani*
Atti della Giornata di studio organizzata dal Cenacolo Orobico di Poesia. Bergamo - Sede dell'Ateneo, 24 ottobre 1998.

1999 *Luigi Angelini tra libri, riviste e giornali*
Pubblicazioni 1905-1969 e bibliografia su Luigi Angelini. A cura di Piervaleriano Angelini.

1999 *Territorio e fortificazioni*
In collaborazione con l'Istituto Italiano dei Castelli - Sezione Lombardia - Delegazione di Bergamo. A cura di Graziella Colmuto Zanella.

2000 Giosuè Berbenni, *Organi, cembali e pianoforti, campane, organetti e pianoforti a cilindro. Le ditte bergamasche di strumenti musicali negli elenchi della Camera di Commercio dell'Ottocento.*

2001 *La matematica e le sue applicazioni.* A cura di Gianfranco Gambarelli.

2003 *Territorio e fortificazioni, Confini e difese della Gera d'Adda*. A cura di Graziella Colmuto Zanella.

2003 Ermenegildo Camozzi, *Tra le carte di don Angelo Giuseppe Roncalli. Alcuni inediti.*

2003 *Territorio e fortificazioni, Il sistema difensivo di Martinengo*. A cura di Riccardo Caproni.

2004 Davide Ravaioli, *Fortunato Lodi architetto della Nuova Pretura Urbana di Bergamo.*

2006 Elena Bugini, *Divertissements sull'organaria bergamasca: gli accenti musicali di una parlata artistica tra scioltezza d'eloquio e dislalie*.

2010 Marina Vavassori, Siste, viator; lege ac luge. *Giovanni Battista Lanzi, protagonista e vittima del Seicento.*

2010 Maria Mencaroni Zoppetti - Antonia Abbattista Finocchiaro, *I volti della generosità. I ritratti della Fondazione Casa di ricovero S. Maria Ausiliatrice onlus di Bergamo*.

2010 Maria Mencaroni Zoppetti (a cura di), *1810-2010. Nella storia della città. L'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo a 200 anni dalla sua intitolazione*.

2015 Erminio Gennaro (a cura di), *Possiamo dirlo grande. Antonio Fogazzaro. Lettere e letture inedite.*

STUDI
dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti

1999 *Bergamo e S. Alessandro. Storia, culto, luoghi.*
A cura di Lelio Pagani.

2000 *Bartolomeo Colleoni e il territorio bergamasco. Problemi e prospettive.*
A cura di Lelio Pagani.

2001 *L'Ateneo dall'età napoleonica all'unità d'Italia.*
Documenti e storia della cultura a Bergamo.
A cura di Lelio Pagani.

2001 *Bergamo e il Novecento. Istituzioni, protagonisti, luoghi.*
Le arti: esperienze e testimonianze.
A cura di Erminio Gennaro e Maria Mencaroni Zoppetti.

2002 *Lorenzo Mascheroni tra scienza e letteratura*
nel contesto culturale della Bergamo settecentesca.
A cura di Erminio Gennaro.

2003 *La Misericordia Maggiore di Bergamo fra passato e presente.*

2005 *Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio.*
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti ed Erminio Gennaro.

2008 Marco Casetta, *Radici altomedievali e statuti della terra separata*
di Treviglio.

2008 Giammario Petrò, *Dalla Piazza di S. Vincenzo alla Piazza Nuova.*

2009 *Les liaisons fructueuses. Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi.*
A cura di Maria Chiara Pesenti - Piervaleriano Angelini
Erminio Gennaro - Maria Mencaroni Zoppetti.

2010 Eliana Acerbis e Nazzarina Invernizzi Acerbis, Ad domos illorum de Acerbis.
Storia di una famiglia e di un territorio.

2012 *Risorgimento… quanti uomini quante storie.*
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti.

2012 *Una piazza per la storia. L'Ateneo 1810-2010.*
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti.

ALBUM
dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti

2001 *Evoluzione di un luogo urbano.*
Dal Convento delle Grazie al Credito Bergamasco.
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti.

2005 *La Lombardia e la Bergamasca. Rappresentazioni cartografiche sec. XVI-XIX.*
A cura di Emilio Moreschi.

2009 *Quella nota antica nella Bergamo del Novecento.*
Dal Monastero di S. Marta alla Banca Popolare di Bergamo.
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti.

2014 "*Fammi memoria*"... *La Grande Guerra dei bergamaschi dagli archivi di famiglia*.
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti, Nazzarina Invernizzi Acerbis, Laura Bruni Colombi.

FONTI
dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti

2002 *Giovanni Battista Angelini. Per darti le notizie del paese. Descrizione di Bergamo in terza rima, 1720*.
A cura di Vincenzo Marchetti con la collaborazione di Diego Polini.

2003 *Marcantonio Benaglio. Descrittione delle proprietà del Venerando Consortio della Misercordia Maggior di Bergamo, cominciando l'anno 1612*.
A cura di Simona Gavinelli.

2013 Ottavio de Carli. *Il pellegrinaggio di Gierusalemme di Giovanni Paolo Pesenti. Diario di un viaggio di un gentiluomo bergamasco in Terrasanta ed Egitto.*

2013 *Il Monastero Vallombrosano del Santo Sepolcro di Astino in Bergamo. Appunti per una ricostituzione dei fondi archivistici.*
A cura di Maddalena Fachinetti Maggi e Vincenzo Marchetti.

STRUMENTI
dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti

2005 Juanita Schiavini Trezzi. *Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo. Inventario dell'archivio (secoli xvii-xx).*

2007 Mariarosa Cortesi (a cura di). *L'Archivio antico del monastero di Santa Grata in Columnellis.*

ITINERARI
dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti

2007 *Sant'Alessandro di Bergamo. Un itinerario nella storia della città.*

2007 *San Giorgio e il drago. Devozione e storia nell'antica chiesa di S. Giorgio in Bergamo, oggi B. V. Immacolata e Tutti i Santi.*

2008 *Sant'Antonio di Vienne. Devozione e storia nell'antica contrada di Prato in Bergamo.*

2008 *Una città in Festa. Musica, dipinti, apparati per Sant'Alessandro.*

2012 *La Bergamo moderna di Piacentini Mazzoni Bergonzo.*

2013 *Bergamo e il suo boulevard. Dalla Nuova Porta alla Ferrata.*

VOLUMI EDITI IN COLLABORAZIONE CON ALTRI ENTI

2002 *L'Ospedale nella città. Vicende storiche e architettoniche della Casa Grande di S. Marco.*
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti.
In collaborazione con Fondazione per la Storia economica e sociale di Bergamo, Università degli Studi di Bergamo, Fondazione della Comunità Bergamasca.
Collana "Storia della Sanità a Bergamo" - 1.

2008 *"D'erbe e piante adorno"*
Per una storia dei giardini a Bergamo, percorsi tra paesaggio e territorio.
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti.
In collaborazione con Fondazione per la Storia economica e sociale di Bergamo, Collana "Studi di storia della società, dell'economia e delle istituzioni bergamasche"

2012 *Il Cinquecento. Bergamo e l'età veneta*
A cura di Maria Mencaroni Zoppetti, Laura Bruni Colombi, Roberta Frigeni, Nazzarina Invernizzi Acerbis, Monica Resmini.
In collaborazione con Fondazione Bergamo nella storia, Fondazione per la Storia economica e sociale di Bergamo.

2014 *Tendere la mano ai bisognosi. Luoghi, vicende, personaggi della Casa di Ricovero di Bergamo XIX-XX secolo*
Di Maria Mencaroni Zoppetti, Nazzarina Invernizzi Acerbis, Laura Bruni Colombi, Antonia Abbattista Finocchiaro.
In collaborazione con Fondazione Casa di Ricovero Santa Maria Ausiliatrice.

2015 *A tavola con il Generale Chiays e Signora*
A cura di Nazzarina Invernizzi Acerbis e Donatella Moltrasio Venier.